



يوسف الشاروني

أدباء ومفكرون

الأعمال الكاملة

الفكرية

الطبعة الأولى: ٢٠٠٢
الطبعة الثانية: ٢٠٠٣



أدبٌ ومفكرون

يوسف الشاروني

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً في المكتبة العربية وأن تزيد دقة القراءة والقراء، بل حظيت بالانتفاخ وتلهم جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص، ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة».. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ سوزان مبارك..

د. امیر مرخان



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الكاملة)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

أدباء ومفكرون

يوسف الشارونى

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان : محمود الهندى

الإخراج الفنى والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

كلمة

هذا الكتاب بطاقة دعوة لحضور حفل أقيم تكريماً لتسع عشرة شخصية مصرية وأجنبية جمعت بينهم أخوة الفكر والأدب . بعضهم أقبل من أعماق التاريخ وبعضهم ما يزال يتنفس عصرنا أمد الله في أعمارهم . وكنت قد سبق أن استضيفتهم على فترات مختلفة خلال أربعين عاماً من حياتي الأدبية وقدمتهم لجمهور القراء لأن متعة صداقتهم كانت أكبر من أن انفرد بها . ثم رأيت أن أقيم هذا الحفل الأدبي وأدعو إليه جمهور قرائهم ومحبيهم عساهم يستمتعون يرفقتهم لحظات .

وإذا كنت قد تعرفت على بعض هذه الشخصيات من خلال ما تركت من آثار ، فلقد أسعدني أن تربطني بالمحدثين والمعاصرين منهم روابط شخصية أساسها الفكر والفن ، حتى أن تقديمي لبعض الشخصيات جاء من خلال ثروة بيني وبينه قبل أن يكون رجوعاً إلى آثاره .

وكل ما أرجوه أن يحقق هذا الحفل الغرض الذي أقيم له ألا وهو تكريم الفكر والفن أولاً ثم المتعة والفائدة لكل من يشارك معنا فيه .

يوسف الشاروني

يناير ١٩٩٤

توفيق الحكيم

ودوره في الأدب العربي الحديث

توفيق الحكيم رائد من رواد نهضتنا الثقافية المعاصرة ما في ذلك شك ، فهو من هؤلاء الذين عملوا بدأب وجهد في ميدان الأدب والفن . يقول توفيق الحكيم : ان الظروف الأدبية في مصر اقلت على كاهله واجب فتح نوافذ متعددة في مختلف الجهات . . . ولذلك تعدد انتاجه ما بين القصة الطويلة في الأحياء الشعبية مثل عودة الروح ، أو الرقيقة مثل يوميات نائب في الأرياف ، أو الاجتماعية مثل الرباط المقدس ، أو الفكرية مثل عصفور من الشرق ، وما بين التمثيلية من فصحي وعامية وذهنية وفكاهية وغير ذلك ، وهذه هي الضريبة التي دفعها توفيق الحكيم - كما دفعها طه حسين والعقاد وغيرهم - باعتباره رائدا من رواد الثقافة المصرية في العصر الحديث .

من اجل هذا يمكن ان نقوم بدراسة توفيق الحكيم من زوايا مختلفة ، يمكننا ان ندرس دوره الذي قام به كأديب فنان ، أو كناقد اجتماعي ، أو كمصلح سياسي أو ندرس دوره كمفكر . اما انا فسأنبه في كلمتي هنا الى توفيق الحكيم الأديب الفنان .

يقول الحكيم في كتابه زهرة العمر : لقد كانت فجيرة لأبي المسكين أيام كان يسمع ويرى أنى أنسى صفتى كمحام وانحشر

في زمرة الممثلين ، أو أولئك الذين يسمونهم عندنا المشخصباتية .
والحق انهم في مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة . لقد كان
ملحن رواياتي كامل الخلعي يجلس على قارعة الطريق يدندن
ويلحن وهو عارى القدمين الا من قبقاب خشبي .. تلك كانت
بدايتي الفنية (١) .

هذا هو الجو الفني والأدبي الذي واجهه توفيق الحكيم في
فجر نشأته بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى . فحتى ذلك الوقت
لم تكن المسرحيات المؤلفة بالعربية تدخل في باب الأدب والفكر
بعكس الأمر في المقالة والقصيدة ، لذلك عندما أخرج شوقي
مسرحياته الشعرية لم ينظر إليها الأدباء الا باعتبارها شعرا جيدا .

في ذلك الوقت كتب توفيق الحكيم أربع كوميديات لمسرح
عكااشة هي : المرأة الجديدة ، وخاتم سليمان ، والعريس ،
وعلى بابا . وقد تم تأليفها وتمثيلها ما بين عامي ١٩٢٣ ، ١٩٢٦ .
وكانت هذه المسرحيات الأربع من ذلك النوع الذي كان يتمشى
مع المسرح في ذلك الوقت والذي لم يكن هناك من يعترف به
كأدب . ولا بد ان توفيق الحكيم لاحظ انقطاع الصلة بين
مسرحياته تلك وبين العالم الأدبي المحيط به في ذلك الوقت .
وعندما سافر الى أوروبا وعاد منها في عام ١٩٢٨ كان قد عكف على
دراسة المسرح الأوربي وادرك قيمة المسرحية باعتبارها جزءا
لا يتجزأ من تاريخ الآداب الأوروبية منذ عصر الاغريق .

وقد كتب توفيق الحكيم في مقدمته للمسرح المتنوع يقول :
ان أى مؤلف مسرحى معاصر لنا ، وينتمى الى أى أدب أوربي

(١) زهرة العمر : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ١٨ .

يعمل اليوم وقدمه مستقرة ، فوق تجارب الفين من السنين ..
ينقلها جيل الى جيل مع ما ينتجه كل جيل وما يبدعه ، كأنها
سلسلة فكرية متصلة تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات ،
وتحاول حل العقد والمشكلات الفكرية والفنية واللغوية والأدبية ..
أما في بلادنا ولقنتنا وأدبنا فميدان التأليف المسرحي ضيق
محدود ، لأن أدبنا العربي لم يعترف بالأدب المسرحي قالبا أدبيا
الى جانب المقامة والمقالة الا منذ سنوات قلائل .

وهكذا قام توفيق الحكيم « برحلته القلقة في كل الجهات »
فاستلهم المسرح الاغريقي والكتاب المقدس والقرآن والف ليلة وليلة
وحياتنا المعاصرة .

وأهم مؤلفاته التي اثارت جدلا هي مؤلفاته المعروفة باسم
المسرح الذهني . والخاصية الأولى للمسرح الذهني كما يصفه
توفيق الحكيم هو انه المسرح الذي يقيمه داخل الذهن ويجعل فيه
الممثلين أفكارا تتحرك مرتدية اثواب الرموز . فمسرحية شهرزاد
ترمز الى ان الانسان لا يرى في الآخرين الا نفسه . فشهرزاد تمثل
أية قيمة براقة تتجه اليها وتتهالك عليها مطامع الانسان ، والملك
شهريار يمثل الفكر فلا يرى في شهرزاد الا أنها عقل كبير ، ووزيره
قمر يمثل العاطفة فلا يرى في شهرزاد الا أنها قلب كبير ، والعبد
يمثل الشهوة فلا يرى في شهرزاد الا أنها جسد جميل . ومسرحيته
بجماليون صراع بين الفن والحياة . وأوديب صراع بين الواقع
والحقيقة . ومسرحيته اهل الكهف صراع بين الزمن والقلب ،
والماضي والحاضر ، والفردية والجماعية .

ولاشك ان لثقافة توفيق الحكيم العربية من ناحية ،
ولثقافته الأوروبية وإطلاعه على المسرح الفلسفي من ناحية أخرى
اثره في تكوين المسرح الفهني لديه . أما توفيق الحكيم فانه يبرر

التجاءه الى هذا اللون من المسرحيات بأنه أراد أن يعمل على ادخال المسرحية كقالب أدبي معترف به في الأدب العربي . وانه في سبيل الوصول الى هذه الغاية وجد أنه لابد من ادخال التكفير الفلسفي كأساس من أسس المسرحية لأن الأدب العربي النثري كان قد تخلص من السجع واتجه الى المادة الفكرية ، فكان العقاد يكتب عن المفكرين الانجليز وطه حسين يكتب في تحليل التاريخ الأدبي . وعن طريق المسرح الذهني جعل توفيق الحكيم أدباء اللغة العربية يعترفون بالحوار قالبا أدبيا ، وفي الوقت نفسه خلص مسرحه من الاعتماد أساسا على المواقف المضحكة او المبكية التي كانت تعتمد عليها المسرحيات المؤلفة بالعربية حتى ذلك الوقت (٢) .

هذه هي الخاصية الأولى للمسرح الذهني عند توفيق الحكيم . اما الخاصية الثانية فيعبر عنها قول توفيق الحكيم بأنه لم يفكر عند كتابته هذه المسرحيات في ظهورها على المسرح الحقيقي . وهو يقرر ذلك في أكثر من مكان . ويعمل هذه الخاصية الثانية بظروفه التاريخية التي ألف فيها ، فقد عاد من أوروبا فوجد أن المسارح تختفي من القاهرة مثل مسرح عكاشة ، ومسرح منيرة المهدية ، فألف مسرح غير موجود أي أن تمثيلها من فرقة معينة وعلى مسرح معين في تاريخ معين لم يكن أمرا محذوا واضحا امامه . وهو يقول في ذلك أن همه كان أن يفصل مسرحياته عن المسرح ويلحقها بالأدب « لأن الأدب في بلادنا أكثر استقرارا واستمرارا وارتقايا . فدفعت بمسرحياتي الى المطبعة متجاهلا المسرح - الذي كان وقتئذ في حالة احتضار حقيقي -

(٢) حديث خاص بين توفيق الحكيم وكاتب المقال .

وكان لي ما أردت من ايجاد جمهور للمسرحية المطبوعة يطالعها
في كتاب باعتبارها أثرا فنيا مستقبلا بذاته (٢) .

ويبدو ان ادخال المسرحية كقالب ادبي معترف به في الأدب
العربي ، واحتضار المسرح في ذلك الوقت ، لم يكونا السببين
الوحيدين لظهور المسرح الذهني عند توفيق الحكيم بل ان النظر
الى التشخيص كمهنة حقيرة كانت سببا ثالثا ، ففي كتابه زهرة
العمر يتحدث توفيق الحكيم عن احدى تمثيلياته فيقول : ان
وضعها للتمثيل لم يخطر له على بال . » ان كلمة التشخيص التي
عرضتني للاهانة في بدايتي الأدبية ما زالت ترن في أذني . . . كلا . .
بل هدفي الأول هو ان أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه
أدب فكر (٤) .

ويورد اسماعيل أدهم سببا نفسيا خاصا بطبيعة توفيق
الحكيم ، يرى انه هو الذي أدى الى وجود المسرح الذهني
عنده ، فاسماعيل أدهم يعلن في الدراسة التي كتبها عن توفيق
الحكيم أنه لا يؤمن بالرأى القائل بوجوب فصل حياة الفنان
الخاصة كي يتسنى الحكم على قبة آثاره ، ذلك لأن وظيفة النقد
عنده هي الكشف عن المقدمات التي اثارته النتيجة - أي الكشف
عن شخصية الفنان الذي أنتج العمل الفني - وهو يقول ان
حياة التجرد التي عاشها الأستاذ توفيق الحكيم جعلته ينظر الى
العالم نظرة مجردة » ترجع بالعالم المنظور الى ما وراء المنظور ،
ومن هنا كانت الغيبية في الاتجاه الذهني عند الأستاذ توفيق

(٣) مجلة الآداب ، بيروت ، يوليو ١٩٥٢ ، ص ٢٠ .

(٤) زهرة العمر ص ١٧٨ .

الحكيم . زمن هنا جاءت اليقظات الرمزية في فنه ، وهي رمزية مستنزلة من عالم المعاني « (٥) » .

وفي موضع آخر يقرر اسماعيل ادهم ان هذه الرمزية التي يقوم عليها المسرح الذهني ترجع الى أن مخيلة الحكيم دائما في شroud « ومثل هذا الشroud والتيه يجعل من الصعوبة بمكان ان يدرك الانسان الأشياء ادراكا صحيحا منطقيا سليما ، وتكون نتيجة ذلك أن يرى العقل الأشياء تتأرجح على خضم الرموز . وعلى هذا الوجه يمكن تفسير المنحى الرمزي في فن الأستاذ الحكيم (٦) » .

ويمكننا ان نقرر مطمئنين النقاط الآتية :

أولا - ان توفيق الحكيم أول من ألف في اللغة العربية مسرحيات تدور حول مشكلة تدخل في نطاق الموضوعات الفلسفية والفكرية .

ثانيا - انه أول من طبع تمثيلياته في تاريخ الأدب قبل تمثيلها وخلق لها جمهورا قارئا لا علاقة له بالمسرح ، في حين ان شوقي مثلا لم يطبع تمثيلياته الا بعد أن عرفها الجمهور .

ثالثا - وبذلك جعل من الحوار أسلوبا أدبيا معترفا به في اللغة العربية الى جانب السرد والشعر . يقول في زهرة العمر : تسألني عن الرواية التي حدثتك عنها في رسالتي السابقة انها ليست عصرية ولا تاريخية ولا حتى تمثيلية حقيقية .. بل ..

(٥) اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي ، توفيق الحكيم ، دار سعد مصر القاهرة ، ١٩٤٥ ، ص ١١٢ - ١١٤ .
(٦) المرجع السابق ، ص ١٢٦ .

بل ٠٠ لست أدري ربما كانت عملا فنيا يقوم على الحوار لا أكثر
ولا أقل ٠ حوار أدبي للقراءة وحدها (٧) ٠

ولهذا أصبح من الطبيعي أن نجد الصحف تنشر اليوم
للكتاب فصولا تمثيلية لها قراؤها وهو ما لم يكن ممكنا من قبل
وما كانت الصحف لتقبل نشره ، ولكن الحكيم يعود فيعترف بأن
تحرر المسرحية في نطاق الكتاب وبيئة الأدب كان على حساب
نمضة التمثيل داخل المسرح في مصر (٨) ٠

وعلى أية حال لقد استطاع الحكيم أن يطوع الحوار باللغة
العربية للذوق المصري العام وقد مضى يجرى تجاربه على الحوار
بحيث يجمع بين مزايا الفصحى والعامية ، وكانت آخر محاولة
له في ذلك مسرحية الصفقة حيث أجرى على لسان أشخاصها
لغة يمكن قراءتها قرائتين : أحدهما بحسب النطق الرفي ،
والأخرى بحسب النطق الفصيح ٠

وأخيرا - إن توفيق الحكيم استخدم الحوار ليحل محل
النكتة اللفظية في الفكاهة ومحل اللفظ المثير في الدراما بل محل
المفاجأة الحركية للأشخاص على المسرح ٠ وقد كان المسرح المؤلف
باللغة العربية قبل ذلك لا يعتمد في أغلبه على الحوار كأساس
له ، فالمسرح الفكاهي كان يعتمد على النكتة والصورة الكاريكاتورية ،
والمسرح الدرامي كان يعتمد على المواقف العنيفة المثيرة ٠ يقول
الحكيم في تذييل له بالصفقة : فالمسرحية التي اعتاد جمهورنا
التصفيق لها ، إما أن تكون مضحكة مفرقة في الضحاك ، بالنكات

(٧) زهرة العمر ، ص ١٧٧

(٨) الآداب ، يوليو ١٩٥٢ ٠

اللفظية ، والتحركات المفتعلة والشخصيات الكاريكاتورية ، واما ان تكون مبكية غاية الابداء ، بالكلمات المفجعة الجوفاء ، التي تستجدي الدموع والتأثر السريع مجرد استجداء . وفي الحالتين نحن بعيدون عن المسرح الحقيقي . فاذا استطعنا أن نستدرج جمهورنا ونجعله يعتاد تنوع النوع الطبيعي الذي لا يهدف الى اضحاك أو ابكاء ذلك النوع الذي يعرض عليك الحياة في حقيقتها والأشخاص في واقعهم . فان هذه التجربة قد تملؤنا أملا في المستقبل .

لكن بعض النقاد أخذوا عليه أنه يلجأ في سبيل ذلك الى نوع من المقابلات الذهنية أو اللفظية الذكية البعيدة عن الحواز الواقعي ، لكنه يدافع عن ذلك قائلا ان حوار شكسبير مثلا لا يجري علي منطق الحديث الواقعي بين الناس في الحياة ، انما هو يجري علي منطق الشعر ، فهو لا يتسلسل بنظامه الطبيعي في الحياة الواقعية ، لكنه يتسلسل بنظامه الطبيعي في حياة المعاني النفسية ، فهو يقفز قفزات ويمر فجوات ويستعين بالكلمات المضيئة والحكم البليغة والصور الالامعة ليصل في صفحات قليلة الى أغوار النفوس الانسانية واسرار الطبائع البشرية ، فهو مؤلف واقعي الهدف شاعري الأسلوب ، علي عكس مولير الذي نجده واقعي الهدف واقعي الأسلوب لأن حوارهم يتسلسل دائما بنظامه الواقعي في الحياة ويجري الحديث بين أشخاصه ، كما يجري في الحياة العادية . اما جيته في فاوست فهو لا يعنيه أن يظهر أشخاصا انسانية تعيش في محيطها الانساني ، ولا تهتم مآسى البشر ولا ملامهم ولا مجتمعهم ولا حياتهم ومشاكلهم في ذاتها ، ولا من حيث هي ، انما الذي يهمه في قصته هذه هو علاقة الانسان بما هو أعلى ، هنا اذن مجال الفكر والشعر ، وهنا نجد أسلوب الحوار عند جيته

لا يتسلسل طبقا لنظام واقعي ، لكنه يجرى محمولا على اكتاف
الفكرة مرة وعلى اجنحة الشعر مرة أخرى ، فهنا مؤلف فكري
الهدف شاعري الأسلوب . ونخلص من هذا التحليل الى قول
الحكيم : فأداة المسرحية - أى الحوار - يختلف لونها وطبيعتها
وروحها وطريقتها باختلاف طبيعة الفنان وطبيعة العمل
الفتى « (٩) » .

خامساً - ان توفيق الحكيم هو الذى شق للمسرح المصرى
طريقه الى الخارج ويكفى فخرا أن نعلم ان الممثل الانجليزى
الشهير جون جيلجود الذى تخصص فى ادوار شكسبير مع لورانس
اوليفيه قام بتمثيل دور شهريار فى مسرحية شهرزاد . أما فى
مصر فلم تمثل له الفرق المصرية حتى عام ١٩٦٣ الاثمان من
مسرحياته هى أهل الكهف ، وسر المنتخرة ، واللص وصندوق
الدنيا والأيدى الناعمة ، وايزيس والصفقة والسلطان الحائر .
وهو يعمل ذلك بضعف التمثيل عندنا وعدم استقرار الفرق
التمثيلية ، لهذا فهو يقترح ان تولى الحكومات العربية اهتماما
جديا بالمسرح فتنشئ مسارح صغيرة كأنها جامعات لها نظام
مستقر وبرنامج جلى يحوى روائع الآثار الرفيعة والمالية . وفى
هذه البيئة الفنية الجدية يتربى جيل من الفنانين المثقفين والمؤلفين
المتأخرين والنظارة المستنيرين المتفوقين ، وبهذا تسير المسرحية
الرفيعة المسرح الرفيع (١٠) ويوم يقبل الجمهور المصرى على
مسرحيات جوته وتشيكوف وبيرناندللو وبرناردشو يوم يقبل على
مسرحياته ، وهو يقدر ان ذلك اليوم ميسأتى بعد ربع قرن وهو
ليس زمنا طويلا فى حياة الشعوب (١١) .

(٩) فن الادب ، القاهرة ١٩٥٠ ، ص ١٤٩ .

(١٠) حديث فى مجلة الاداب البيروتية ، يوليو ١٩٥٣ .

(١١) حديث فى صحيفة الجمهورية بتاريخ السبت ٢٦ مايو عام ١٩٥٦ .

وهو في موضع آخر يقول « ان اختلاف البيئات في مجتمع واحد وعصر واحد قد يجعل للأثر الواحد حياتين مختلفتين ، ولأضرب هنا مثلا بتجربتي الخاصة ، فأقول ملاحظا أن مسرحيات مثل « أهل الكهف » و « شهرزاد » و « سليمان الحكيم » ... الخ قد استطاعت أن تحيا بعض الحياة في الكتب ولكنها لم تستطع الحياة حتى الآن فوق مسرحنا العربي .. مما جعلني يوما أعتقد انها لم تكتب الا لتنشر في كتب ، الى أن نقلت الى لغات أجنبية واطلعت على بعض تقارير متحمسة لبعض رجال المسرح الأوربي عن صلاحيتها هناك لحياة التمثيل فسألت نفسي : أترأه اختلاف البيئة الثقافية لدينا بين قراء الكتب الأدبية ورواد المسارح العامة ، ذلك الاختلاف المتسع الشقة حتى الآن ، هو الذي يجعل لمثل هذه الأعمال هاتين الحياتين المختلفتين (١٢) .

سادسا - ويعتبر توفيق الحكيم أول من أدخل عنصر التراجيديا بمعناها الاغريقي القديم في موضوع عربي اسلامي ، التراجيديا بمعنى الصراع بين الانسان وبين قوى خفية فوق الانسان ، وهو يقول في ذلك مشيرا الى أهل الكهف : « وحرصت على أن يكون منبعي لا اساطير اليونان بل (القرآن) فان المقصود عندي لم يكن مجرد اخذ قصة من الكتاب الكريم ووضعها في قالب تمثيلي ، بل كان الهدف هو النظر الى اساطيرنا الاسلامية بعين التراجيديا الاغريقية ، هو أحداث هذا التزاوج بين العقليتين والأديين » (١٣) .

(١٢) من الأدب ، ص ٣٢٢ - ٣٢٣ .

(١٣) مقدمة الملك أوديب ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ص ٢٨ .. ٢٩ .

ويقارن بينه وبين شوقي قائلا : « من الميسور أن يلاحظ الباحث ان شوقي في رواياته التمثيلية لا صلة له على الاطلاق بالاغريق ، فهو يمضى فيها على نهج شعراء المآسى الفرنسيين ناسجا موضوعاتها هو ايضا حول التاريخ والحب كما في « مصرع كليوباترة » و « مجنون ليلى » ولا جدال في ان الصراع بين عاطفة أو بين ارادة وارادة ايسر أنواع الصراع اخراجا امام النظارة . . من ذلك نتبين الصعوبة في أن نبرز روايات يدور فيها الصراع بين فكرة وفكرة على مسرح آخر غير مسرح الذهن ، ولكن هذا المسرح الذهني لا بد منه ما دامت هنالك موضوعات لا محيص من ابرازها ، تقوم على أفكار مجردة وأشخاص غير مجسدة ، فالصراع بين الانسان وبين القوى الخفية التي هي أكبر من الانسان : مثل الزمن أو الحقيقة أو المكان . . . الخ ، لا يمكن تجسيده حتى يلائم المسرح المادى ، الا اذا لجأنا الى طريقة التجسيد الوثنية التي لجأ اليها « أشيل » مثلا عندما جعل « القوة » و « العنف » و « البحر » اشخاصا قائمة تتكلم ، وهو أمر لا أظن العقلية العربية الاسلامية تسيفه ، وهي التي جردت الله من كل تجسيد ، وأجبرت ذهنها على قبوله متمثلا في « الفكرة » وحدها عارية منزهة عن كل غلاف كثيف خاوجي (١٤) .

ويوضح توفيق الحكيم ارتباط ما يسميه بالمسرح الذهني لديه بادخال عنصر التراجيديا الاغريقية في مسرحياته قائلا : امام هذه الآراء قام الناقد « تيوديه » يقسم المؤلفين المسرحيين فئتين : فئة تتخذ الحياة الانسانية ذاتها موضوع حركتها ونشاطها ، وفئة تجعل من تلك الحياة نعمة فكرية تلعب بها ، فئة تصور حركة الأدميين في الحياة ، وفئة تصور تفكير الأدميين في الحياة

(١٤) المرجع السابق ، ص ٤٠ - ٤١ .

والقصة الأولى في رأيه هي التي يسهل عرضها على المسرح « المادى » وهو يدخل فيها شكسبير على الرغم من انغماس الفكرية في بعض رواياته . أما عن الاغريق فهو يدخل سوفوكل وايريوبيد . بينما القصة الثانية يدخل فيها أشيل . نخرج من كل هذا بأن موضوع المسرحية هو الذى يحدد دائما نوع المسرح . فإذا قامت الرواية على حركة الأدبيين كان مكانها المسرح « المادى » وإذا قامت على حركة الفكر كان مكانها المسرح « الذهنى » (١٥) -

سابعا - كما أدخل توفيق الحكيم عنصر التراجيديا الاغريقية في الموضوعات الاسلامية فانه استلهم أيضا مصر الفرعونية في كثير من أعماله لاسيما في فكرتها عن البعث التى يجدها تتردد بل وتسيطر على أولى أعماله ، وهي « عودة الروح » وعلى أعماله الأخيرة مثل « ايزيس » ، كما أن « أهل الكهف » ، تقوم على أساس فكرة البعث ، يقول الأستاذ احمد عبد الرحيم مصطفى في دراسته عن توفيق الحكيم « اننا نجده يستلهم مصر القديمة في تراثها وفكرتها عن البعث : البعث في هذا العالم وعلى هذه الأرض وهو يحاول في هذا المضمار أن يثير وعيا من ناحية مطمورة في لا شعورنا طواها الزمن طيا . خاصة بعد الفتح العربى . فان مصر الفرعونية لم تمت بفتح الفرس أو الاسكندر أو تحت حكم البطالسة والرومان أو بانتشار المسيحية ، هذه الأحداث التى توالى على مصر لم تمنع فرعونيتها محو تاما ، فاللغة القبطية التى كان يتكلمها أهلها قبل الفتح العربى - وهى التى كانت بحروف يونانية - انما هى مصرية ، وبالفتح العربى جاء حادث خطير اقام فجوة عميقة بين ماضى مصر وحاضرها ومستقبلها ، فجوة بين الحضارة

الفرعونية والحضارة العربية الاسلامية ، فقد انتشر الدين الاسلامي وانتشرت اللغة العربية وطوانا الزمن طيا في كيان واسع لا يلقى بالا الى الاحساس الوطنى بقدر ما يعنيه صالح الدولة العامة و « الدين العام » و « اللغة العامة » ، وهنا فقط اندثرت مصر القديمة الفرعونية ، وحلت محلها مصر الاسلامية واصبحنا لا ننظر الى الحضارة الفرعونية كمبعث للوحي والالهام بقدر ما ننظر الى الحضارة الاسلامية . فتاريخ العرب لا يزال حيا في ذاكرتنا ، وهو يكون جزءا من تقاليدنا القومية . اما تاريخ الفراعنة فقد دفن ، فهو بالنسبة الى معظمنا تاريخ ميت . اما الحكيم فانه يحاول ان يبعث هذه الفترة الزاهية ، ويحلها منا المحل الملائم في اطار الحضارة الشرقية العامة . فاذا كان في « عصفور من الشرق » يصور شعور محسن الشرقى الذى ذهب الى الغرب طلبا للعلم ، فانه في « عودة الروح » يصور شعور المصرى الذى يتقرب عن منبع ميراثه الثقافى والروحى في رواسب الآلاف من السنين الكامنة في ضمير مصر وريفها واحليها الصادقين ، والذى يعتز بأصالة الشعب المصرى ، ويردد ألفاظه المباشرة بمراقته وحضارته » (١٦) .

ويحق لتوفيق الحكيم أن يتساءل الآن : هل تراه استطاع بهذا المجهود الذى بذله أن يؤثر فيمن جاء بعده من الأدباء في ميدان القصة والمسرح ؟ انه يفقد تأثيره المسرحى في كتاب الجيل الجديد رغم كثرة ما كتبه في المسرح . أما قصصه القليلة التى كتبها فانها اكثر عزاء له ، فربما وجد في روايات نجيب محفوظ تطورا لما بدأه في عودة الروح ، وربما وجد في قصص

(١٦) أحمد عبد الرحيم مصطفى ، توفيق الحكيم ، أفكار وآثاره ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ص ٤١ - ٤٣ .

إحسان عبد القدوس امتدادا للرباط المقدس ، وربما وجهه في الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى اثرا من آثار يوميات نائب في الأرياف .

ولاشك أن توفيق الحكيم أقر في الأدب المصرى - الى جانب المسرح الذهنى - قوالب أخرى مثل اليوميات كما في يوميات نائب في الأرياف ، ومثل الرسائل والاعترافات كما في زهرة العمر والرباط المقدس . وان كنا لا ننسى الأيام لطفه حسين .

ان توفيق الحكيم يختم مقدمة مسرحه المتنوع قائلا :
ربما كنا جيلا مضحيا بنفسه ووقته في سبيل رحلة مستحيلة ، دفعه اليها الهلع من منظر الفجوة المظلمة ، فانطلق يكتب ويكتب ويسود الورق ويملا الصفحات بظلام المداد فيما لا جدوى منه ولا نفع .. من يدري ؟

اللهم ... لو كانت السنوات الثلاثون قد ذهبت عبثا فاغفر لنا حماقتنا ، وحسن نيتنا ، والهمنا - فيما بقى لنا من عمر - بعض الصبر على ما أبطلنا به . وما قدمت أيدينا .

الرسالة الجديدة ، فبراير ١٩٥٨

كامل كيلاني(*)

ومكتبته الثلاثية

«هذا هو مصطفى الذي وضع الكعكة في الصندوق .

هذا هو الفار الذي أكل الكعكة التي وضعها مصطفى في الصندوق .

هذا هو القط الذي أكل الفار الذي أكل الكعكة التي ...

هذا هو الكلب الذي عض القط الذي أكل الفار الذي ...

هذه هي البقرة التي نطحت الكلب الذي عض القط الذي ...

هذه هي ليلي التي تحلب البقرة التي نطحت الكلب الذي عض ... »

تلك فقرة من إحدى قصص كامل كيلاني التي كتبها للأطفال ، وفيها يتضح منهجه في التكرار المقصود للقصص المكتوبة لرياض الأطفال . وكان كامل كيلاني يقول في ذلك : من المشاهد المألوفة

(*) احتشدنا في هذه العجاسة على كتاب « كامل كيلاني في مرآة التاريخ » الذي قدم له الأستاذ أنور الجندى وجميع فيه كل ما كتب عن كامل كيلاني في حياته وبعد وفاته حتى عام ١٩٦١ ، ويتضمن حديثا خاصا دار بين كامل كيلاني وكاتب هذا المقال .

ان الطفل اذا قص عليك خبرا لجأ الى تكرار الجمل كأنما يتثبت من معانيها في الفاظها المكررة . فلنكتب له وهو في هذه السن محاكين أسلوبه الطبيعي في تكرار الجمل والألفاظ لنثبت المعنى في ذهنه تثبيتاً ، ولنكرر له الجمل بروشاقة ليسهل عليه قراءتها .

ولقد بدأت الكتابة للأطفال في أدبنا المصرى الحديث بالشعر والشعراء ، ولعل أبرز الشعراء الذين كتبوا في هذا المجال هم : عثمان محمد جلال (١٨٣٨ - ١٨٩٨) في كتابه « العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ » الذى طبع أول مرة ما بين عامي ١٨٤٩ و ١٨٥٤ - . وأحمد شوقي (١٨٧٠ - ١٩٣٢) الذى قسم للأطفال بابين في ديوانه هما : باب الحكايات وديوان الأطفال . ولئن كتب أحمد شوقي هذه الحكايات ما بين عامي (١٨٩٢ ، ١٨٩٣) الا أنه نشرها في طبعة ديوانه الأول التى صدرت عام ١٨٩٨ . ثم هناك محمد الهراوى (١٨٨٥ - ١٩٣٩) الذى كتب « سمر الأطفال للبنات » من ثلاثة اجزاء ، و « أغاني الأطفال » ، و « سمر الصغير » ، و « ديوان الطفل الجديد » ، وديوان من الشعر الدينى بعنوان « أنباء الرسل » . كذلك هناك عبد الله فريج الذى نشر عام ١٨٩٣ كتاب « نظم الجمان في أمثال لقمان » .

وربما كان على فكرى (١٨٧٩ - ١٩٧٣) هو أول من كتب نثراً للأطفال في أدبنا العربى الحديث ، وذلك في كتابيه « مسامرات البنات » الذى نشره عام ١٩٠٣ ، و « النصيح المبين في محفوظات البنين » المنشور عام ١٩١٦ . أما كامل كيلانى فهو يعتبر أول من كتب نثراً قصصياً للأطفال على نطاق واسع في أدبنا العربى

الحديث ، وذلك الى جانب محاولاته الشعرية أيضا . لهذا يعتبر
الأب الشرعى لهذا اللون الأدبى فى الأدب العربى الحديث .

وقد ولد كامل كيلانى فى ٢٠ اكتوبر ١٨٨٧ بحى القلعة
بالقاهرة ، فى منزل يطل على جبل المقطم ، من أم تقول الزجل ،
ووالد مهندس يهوى القراءة ولديه مكتبة مزدحمة بكتب التاريخ .
وقد حفظ الصبى كامل القرآن الكريم فى الكتاب ، ثم اتجه الى
مدوسة أم عباس عام ١٩٠٧ حيث أدمن حفظ الشعر فى هذه
السن المبكرة . ثم انتقل الى مدرسة القاهرة الثانوية . وكانت
هوايته دراسة الأدب الانجليزى ، كما تعلم الفرنسية ، وانتسب
الى الجامعة المصرية القديمة من عام ١٩١٧ الى عام ١٩٢٠ .
كما حضر دروسا فى الأزهر الشريف حيث أجاد النحو والصرف
والمنطق .

وقد تلقى كامل كيلانى أول دروس الأدب من أربعة مصادر :
أسرة يونانية ، وحوذى ، وبائع بسبوسة ، وشاعر على الربابة .

أما الأسرة اليونانية فقد استضافها أبوه بعد أن مات عائلها ،
وكانت تتكون من أم وقتاتين ، مما أتاح للطفل « كامل » أن يستمع
الى الأساطير الاغريقية فى طفولته المبكرة ، فعرف حروب طروادة
وانصاف آلهتها .

كذلك التقى والده بسروجى فى شارع محمد على ، وكان
السروجى يشكو من سوء حالته المادية ، فأحضره الوالد ليعمل
حوذيا للأسرة . ومع هذا الحوذى - أو السروجى السابق -
أمضى « كامل » أمتع لحظات طفولته ، إذ استمع اليه وهو يقص
عليه قصص « سيف بن ذى يزن » و « الأميرة ذات الهمة »
و « حمزة البهلوان » و « فيروز شاه » . وهكذا عرف « كامل »

في صفه قصصنا الشعبي الى جانب معرفته بالأساطير والملاحم
الاغريقية .

وكان هذا السروجي قد ورث عن أبيه بيتا مكونا من ثلاثة
طوايق ، كان يسكن في مندره به بائع للبسبوسة اسمه « مصطفى
الحلبى » . ويذكر الأستاذ كامل كيلانى أن مصطفى هذا لم يكن
يعادل إتقانه في صنع البسبوسة الا إتقانه لفن الكلام . وكانت
المسافة بين مسكن « الكيلانى » ومندره بائع البسبوسة لا تزيد
عن ثمانية أمتار . وقد قام هذا البائع بتقديم الصبى « كامل »
الى بعض علماء الأزهر . وفي هذا المجلس سمع « كامل » -
لأول مرة - اسم المعلقات . وهكذا بدأ اتصاله بالتراث العربى
الى جانب معرفته بالقصص الشعبي والأساطير الاغريقية .

كذلك تلقى كامل كيلانى في صباه دروسا على يد الشيخ
« محمود الملاح » الشاعر الذى كان يقضى على الربابة في القهوة
المجاورة لحارته .

بالإضافة الى ذلك كله كان له خال اسمه « سعد اسماعيل »
وكان كفيفا ، وقد كلفه والد كامل كيلانى اذ لا عمل له - وكان خاله
هذا فياضا بالقصص - فكان لا عمل له الا أن يقص على مسامح
الصبى كامل ما في جعبته من قصص في الأمسيات وائناء الليل .

يقول كامل كيلانى : فانت ترى أن اعتلاء اذننى منذ انصغر
بكل هذا كان له تأثير في اتجاهى الى القصة . وقد أعجبتنى قصة
« سيف بن ذى يزن » كثيرا ، وكنت أعقد مقابلات بينها وبين
« الياذة » و « الأوديسا » لهوميروس . فألفت قصة عنوانها
« دمر » وجعلت له ابنا اسمه « صيفوان » ، وجعلت هذه القصة

في ثلاثين جزءا ، نشرت منها ثلاثة فقط . وكان عنوان القصة الذي اختاره وكتبه بخط يده صديقي الأديب الشاعر الخطاط الأستاذ سيد ابراهيم هو : الأمير صفوان ، قصته بالتمام والكمال ، والحمد لله على كل حال . وارسلتها الى أحد الكتيبه بشارع الأزهر ، فلما قرأها أعجب بها وطلب مقابلي ، فلما ذهبت اليه وكنت ألبس جلبابا متواضعا وبقايا ، وسنى اذ ذاك خمسة عشر عاما ، وكنت أبدو أقل من ذلك نظرا لنحافة قوامي وقصر قامتي (حتى ان الشاعر أحمد شوقي كان يسميه عقرب الثواني لانه قصير لكنه سريع الخطى منتج يأتي بدقائق الأمور) . فلما رأني الكتيبي قال : ابنه ؟ اى هل أنت ابن المؤلف ؟ فقلت له بل انا المؤلف نفسه . فنظر الى الكتيبي في شراسة وقال لى : اذهب وعندما تكبر عد . قمضيت حزينا ضيق الصدر ، تدور بى الدنيا ، فقد فشلت في معركتى الأولى .

وقد قرا « كامل » اثناء دراسته كتب الأدب العربى القديمة مثل « الأمالى » و « الكامل » و « العقد الفريد » . وتفاعلت كل هذه الثقافات معا ، حيث أعدته ليقوم بدوره فى النهضة الأدبية العربية الحديثة .

وقد عمل كامل كيلانى بالتدريس فى مدرسة تحضيرية حيث كان يعلم الانجليزية والترجمة ، ثم نقل مدرسا فى مدرسة الأقباط الثانوية بدمنهور عام ١٩٢٠ ، ثم موظفا بوزارة الأوقاف عام ١٩٢٢ حيث بقى فيها حتى يناير عام ١٩٥٤ ، وكانت آخر مناصبه سكرتير مجلس الأوقاف الأعلى .

كما عمل كامل كيلانى بالصحافة ، وشغل منصب رئيس نادى التمثيل الحديث عام ١٩١٨ ، ورئيسا لتحرير صحيفة الرجاء عام ١٩٢٢ ، وسكرتيرا لرابطة الأدب العربى بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٢ .

ولا تكتمل شخصية كامل كيلاني الا اذا تحدثنا عن ندوته
فهى جزء من شخصيته ، وان فصولا كاملة من تاريخ الأدب
العربي المعاصر يمكن أن تكتب من ندوة الكيلاني ، ذلك لأن أحاديث
شوقي ومطران وداود بركات وأحمد زكي وعبد الرحمن شهنشرو
وصادق عنبر وغيرهم التى جرت فى هذه الندوة هى عصارة
هذا التاريخ . وقد تأسست هذه الندوة عام ١٩٠٨ ، وكان
أعضاؤها الأسطى محمد والحاج مصطفى الحلبي والخطاط
سيد ابراهيم . وخلال سنوات قليلة انضم اليها بعض علماء
الأزهر وظلت تنمو وتزدهر حتى اكتملت عام ١٩١٨ .

ولقد أحب كامل كيلاني شخصيتين فى الأدب العربى هما :
أبو العلاء المعرى وجحا . وهو يقول انهما يجمعان فى نفسه
أهواءه وآراءه وأصدقاء نفسه ، فشخصيته تجمع بين المعرى
والعائس المتجهم وجحا الباسم الساخر .

وقد ترك كامل كيلاني مؤلفات عديدة من بينها : مصارع
الخلفاء ، مصارع الأعيان ، نظرات فى تاريخ الأدب الأندلسى ،
صور جديدة من الأدب العربى ، موازين النقد الأدبى . وله كتاب
فى الرحلات يصف فيه رحلته الى الشام : سوريا ولبنان وفلسطين
بعنوان « ذكريات الأقطار الشقيقة » . كما أن له ترجمات منها
كتاب « ملوك الطوائف ونظرات فى تاريخ الاسلام » للعلامة
دوزى . كما أصدر عددا من كتب التراث منها ديوان ابن زيدون
وديوان ابن الرومى ، بالإضافة الى المكتبة العلانية وتتضمن
رسالة الغفران ، وعلى هامش الغفران ورسالة الهناء ، وحديقة
أبي العلاء . هذا بالإضافة الى ما ألفه من كتب للأطفال كانت
لها القلبية على انتاجه .

وفي السادس من ديسمبر عام ١٩٣٤ أقيم حفل تكريم بقاعة
بيارات التذكارية للأستاذ كامل كيلاني شارك فيه أدباء من مختلف
البلاد العربية والإسلامية .

وقد توفي كامل كيلاني في ٩ أكتوبر عام ١٩٥٩ عن ٧٢ عاما .
وفي ١٥ يناير عام ١٩٦٠ أقيمت له حفلة تأبين كبرى .

* * *

بدأ كامل كيلاني حياته الأدبية بمقالات في النقد عام ١٩٢٠
بامضاء ك.ك. ثم التحق إلى أدب الأطفال من أول مرحلة تعليمهم
الابتدائي إلى مرحلة الدراسة الجامعية ، وذلك في حلقات
متوالية تتناسب مع العمر ، فكتب ألف قصة ، طبع منها في
حياته مائتي قصة فقط ، ونشر ابنه رشاد كيلاني بعد وفاته
أكثر من خمسين قصة .

وأول قصة كتبها كامل الكيلاني كانت بعنوان « الملك
النجار » ، كتبها وهو في السنة الرابعة الابتدائية ونشرها وعمه
تسعة عشر عاما . أما « مكتبة كيلاني » فقد بدأ في انشائها
عام ١٩٢٠ كما أن أول قصة نشرها في الصحافة كانت عام ١٩١٧
في جريدة النسر المصري . وفي عام ١٩٢١ نشر أولى قصائده
للأطفال في مجلات الرجاء والعالمين والحاوي .

وكامل كيلاني لا يقوم بمجهوده على غير منهج ، ولهذا المنهج
أسس ثلاثة : تشويق الطفل وتحبيبه في الكتابة ، ثم تجنبه
الخطأين اللفظي والمعنوي ، وثالثها التدرج به من مستوى
إلى آخر .

أما فيما يتعلق بالنقطة الأولى ، فقد كانت الكتب المقدمة
لقراءها في زمن كامل كيلاني كتباً لا يعنى فيها العناية الكاملة
بترغيب الطفل في الإقبال عليها ، فقد كانت صورها مطموسة بحيث

يمكن أن تدل على أى شيء الا المطلوب منها . فأخذ الكيلاني على عاتقه أن يعنى بهذه الناحية ، حتى أن المستشرق الإيطالي « كارلو نلينو » بعث اليه برسالة يقول فيها : واني لأحبذ أوفى تحييد تلك العناية التي تبذلها في انتقاء المطبوعات أولا ، والأساليب ثانيا ، وأحجام الحروف ثالثا . . وترتيب ذلك ترتيبا يتمشى - بنجاح تام - مع الأطفال الى الشباب ، وفق تدرجهم في أعمارهم ومعاركهم . كما يسرني أن أنوه بالرشاقة والوضوح ، اللذين في فن تلك الصور المبدعة التي ازدانت بها هذه الكتب .

أما فيما يتعلق بالعمل على تجنب الطفل الخطأ اللفظي - فسيبه أن « الكيلاني » لاحظ أن أكثر الكتب غير مشكول ، والمشكول منها به أخطاء ، مما يعود الطفل القراءة الخطأ . فإذا كبر ونطق الكلمة خطأ على مسمع من الناس ، ثم رده أحدهم اليه الصواب ، اعتبر هذه اعتداء على كرامته ، فيلعن اللغة وكل ما يمت الي اللغة بضله .

كذلك لاحظ الكيلاني أن اساتذة اللغة العربية يدرسون للطفل النصوص الأدبية ، ويتركون أجمل ما فيها ، ليطلبوه بالأعراب والصرف . . والأعراب والصرف بالنسبة للغة كفن التشريح بالنسبة للطب ، يدرس في كليات الجامعة ولا يتبغى تدريسه في المدارس الابتدائية أو الثانوية . إنما الوسيلة الوحيدة لتعلم العربية هي القراءة المستديمة للعبارات الفصيحة المشكولة غير المشكوك في عروبتها . هذا هو الأساس الصحيح لجميع من يدرسون مختلف اللغات ، وهو الأساس الذي تصبغ به اللغة ملكة .

والشكل في اللغة العربية يقابل حروف العلة في النشأت الأجنبية ، فكما أن الكلمة في اللغات الأوروبية لا تستقيم قراءتها

بغير حروف العلة ، فكذلك الكلمة في اللغة العربية لا تستقيم قراءتها بغير شكلها . . لهذا حرص كامل كيلانى على اتاحة الفرصة للطفل حتى يقرأ الجمل العربية الصحيحة المشكولة .

كذلك حرص كامل كيلانى على تقريب الفجوة بين العامية والفصحى . فمن اكبر اسباب انصراف الكثيرين عن الفصحى احساسهم بغرابتها عن تلك اللغة التى تجرى على لسانهم فى الحياة العادية ، رغم ان فى هذه اللغة الجارية عددا كبيرا من مفردات الفصحى . فمثلا كلمة « وز » - بفتح الواو - نطقها كلمة عامية ، ونصر على استخدام لفظ أوزة حين نريد نطقها بالفصحى ، مع ان اللفظ الأول قصيح أيضا . لهذا يحرص كامل كيلانى على ان يضع فى قصصه الألفاظ الفصحى التى تجرى على ألسنتنا فى الحياة اليومية مثل كلمات : شاف - زعر - نط - ساب - دكان - حصيرة - ييوس - هريته . . . الخ .

لكن كامل كيلانى يحرص أيضا على ان يكون لدى قارئ قصصه ثروة لغوية ، فيعرض عليه كلمات مترادفة ، ويجعل الكلمة الأقل استعمالا فى السياق العام ، ثم يضع معناها المعروف بين قوسين . بل انه أحيانا ما يثبت فى نهاية الكتاب قائمة بالكلمات الجديدة وتفسيرها كما فعل فى كتابه « بدر البدر وحكايات أخرى » ، وذلك حتى يتعرف القارئ على كلمات مستقعة عليها عينه حتما عندما يقرأ فيما بعد التراث العربى القديم شعرا ونثرا .

اما فيما يتعلق بتجنيب الطفل الخطأ المعنوى ، فكتب الكيلانى لا توهم الطفل ان الحياة كلها خير ، لكنها لا تقول له انها كلها شر . فمثلا فى قصة « الفيل الأبيض » نجد ان كامل كيلانى يوضح للطفل شوك الحياة ووردها معا . وفى قصة « شمشون

الجبار » نراه يصف دليلاً بأنها صاحبة بدلا من زوجته ، حتى لا يرتبط معنى الزوجية بالخيانة في ذهن الطفل . كما يقول في نهاية القصة : ان شمشون حطم أعمدة القصر ، وليس المعبد ، لارتباط المعبد في ذهن الطفل بالجامع والكنيسة .

ولا يقف كامل كيلاني عند تجنب الطفل الخطأين اللفظي والمعنوي ، بل هو يهدف أيضا الى التدرج من مستوى الرياض حتى مستوى الشباب . ففي القصص المكتوبة لأطفال الرياض نجد التكرار المقصود ، وذلك على نحو ما رأينا في المثال الوارد في صدر هذا المقال .

وهكذا يقرأ الطفل صفحة كاملة بمجهود يسير . ولكي يطمئن كامل كيلاني الى ثبوت الألفاظ والعبارات في ذهنه ، نجد في نهاية بعض القصص صورا لحيوانات وآلات وأدوات منزلية وغير ذلك ، يطلب من الطفل أن يضع أسماءها . كما توضع بعض عبارات الحكاية ناقصة ويطلب من الطفل إتمامها .

وفي الوقت نفسه وضع كامل كيلاني في مجموعته مفردات اللغة الأدبية السائرة الضرورية لنهضتنا ، بعد أن هيأ لها الجو بحيث يمر اللفظ العربي الفصيح في المجموعة حوالى خمس وعشرين مرة .

هذا من الناحية اللغوية ، لكن الطفل يخرج في الوقت نفسه مزودا بجميع ما يلزمه من الثقافة الأساسية التي يعيب الإنسان - في القرن العشرين - أن تنقصه ، سواء من الناحية العلمية أو الأدبية . فقد عنى كامل كيلاني في مجموعته بوضع البنود الضرورية التي تؤهل الطفل لفهم الروائع العالمية شرقية أو غربية ، مثل قصص شكسبير وأساطير الإغريق وألف ليلة وليلة

والكوميديا الالهية . وهكذا لا يفاجأ بقراءة هذه الأعمال الخالدة عندما يكبر ، بل تكون لديه فكرة أو خبرة ذهنية ، تفريه بالاطلاع عليها في أصولها فيما بعد .

ولم يكتف كامل كيلاني بهذا ، بل انه في عام ١٩٤٦ بدأ في اخراج كتبه وامامها الترجمة الانجليزية ، لأن بعض الباكستانيين كانوا يريدون تعلم العربية وهم يعرفون الانجليزية . ثم بدأ يترجمها الى الفرنسية تلبية لبعض العرب في شمال افريقيا . بل انه شرع في اخراج كتب مصورة بالعربية وما يقابلها بكل من اللغات الانجليزية والفرنسية والالمانية والايطالية والاسبانية . وعن طريق هذا المشروع يتسنى للأطفال الذين يتكلمون هذه اللغات الأجنبية أو يعرفونها أن يتعلموا العربية وما يقابلها من لغات .

لكن كامل كيلاني لا يفارق ابطلاله بعد أن يشبوا قارئين مكتبته التي وضعها للطفولة الا ليلقاهم وليلقوه مرة أخرى في كتبه التي ألفها لهم في الأدب والاجتماع والتاريخ بحيث يستطيعون أن يتمتعوا بذلك التراث بلا مشقة . يقول المستشرق عبد الكريم جرمانيوس : ولا تقتصر فائدة هذه الكتب على الأطفال والشبان الشرقيين وحسب ، بل نستفيد منها نحن الأجانب الذين يتعلمون العربية .

وقد شرح كامل كيلاني في مقدمة كتابه « حديقة أبي العلاء » منهجه في هذا اللون من الكتب الذي يلقي به الأطفال بعد أن يشبوا فيقول انه ترجم « رسالة الهناء » لأبي العلاء المعري الى أسلوبنا المعصر ، ذلك لأن أسلوب المعري أشبه بالفأبة منه بالحديقة . . . وأنه جعل هذه الترجمة أو التبسيط الى جانب

الأصل ليقبل كل شخص على اللون الذي يجتذبه ، فان كانت الغابة اروع فان الحديقة اروح . وهذا هو ما فعله كامل كيلاني في رسالة الغفران للمعري أيضا .

وهكذا فتح كامل كيلاني بابا جديدا في اللغة العربية ذا هدفين : حفظ هذه اللغة من ناحية ، وتنقيف أطفالنا وامتاعهم من ناحية أخرى . ويكفى أن نعلم أن كامل كيلاني استطاع أن يقوم بهذا العمل الضخم ويكرس له وقت فراغه وهو يعمل موظفا بوزارة الأوقاف زميلا للأستاذ نجيب محفوظ — الشاب وقتئذ — الى أن أحيل الى المعاش .



وبالرغم من كل هذا النشاط والانتاج فان كامل كيلاني كان يحس بأنه لم يأخذ حقه . فقد أدلى بحديث للمرحوم اسماعيل الجبروك وهو على فراش الموت صرح له فيه قائلا : اريد أن أقرر حقيقة كبيرة هي أنني لم آخذ مكاني أبدا . وأرجع ذلك الى الحقد والحسد والغيرة التي اكلت كل محاولاته التي بذلها ليجلس على المقعد الصحيح ويقف في المكان المناسب على حد تعبيره . لكنه يستطرد قائلا : لكنني غفرت لكل الذين أساءوا الي ووقفوا في سبيلي ، ودعوت الله أن يعفو عنهم أيضا . وها انذا أموت .. وأكتب عنى انى لم أنل كلمة تقدير واحدة . (ويبدو انه قيد نسي في هذا الحديث حفل التكريم الذي كان قد أقيم له في قاعة ايوارت عام ١٩٣٤ واشتركت فيه وفود من الدول العربية) . لم أنل جائزة ولم أقبض مليما واحدا طوال حياتي . ثم أملاه قصيدة مما جاء فيها .

وضميت من الدنيا بصقعة خاسر

وحسرة مغبون ، وذلك لى فمهم

وعالم هم : كل ما فيه خادع
مفانمه خسر ، ولاؤه وهم

واخوان صدق ، قد تكشف ودهم
- لدى الخبر - عن خصم يؤازره خصم

الى ان يقول :

وحسبي من الدنيا قناعة زاهد
هي العجز - في حسابهم - وهي الغنم

كمالقى المرحوم أحمد رشدي صالح كلمة في حفل تأبينه
اعلن فيها ان كامل كيلاني كان قد صرح له انه يوم اصيب بالعمى
الطارىء ، لم ينهزم امام الظلام لانه مؤمن بان الاقدار ارحم
من ان تتركه يموت وهو اعشى ، وهكذا انتصر على العمى الطارىء .
لكنه انهزم - طوال حياته - امام الجحود .

كما اشير الى ذلك المرحوم محمد زكى عبد القادر في حفل
التأبين حين قال ان كامل كيلاني يقول انه يجد التقدير خارج
وطنه ، في سائر البلاد العربية ، اما في وطنه فقلما لقي
الا الجحود والكران .

لكن المرحوم رضوان ابراهيم ذكر في حفل التأبين مستندركا
ان هذا الشعور بالجحود والكران لم يوهن من عزيمته ، ولم يثر
حقده على المجتمع ، بل ظل يواصل أداء رسالته من اجل النشء
العربي ، الذي وقف عليه جهده أربعين عاما ، ينشئ ويحقق
ويبتكر ، او يلخص وينسق ويبسط ، ليقلم كل يوم جديدا
للأطفال الذين يشبون ويكبرون ويتطورون ، وتكبر معهم جهود
هذا الأب الروحي .

أنور المعداوى

والأداء النفسى

فى يوم الثلاثاء ٧ من ديسمبر عام ١٩٦٥ فجعنا فى الصديق الزميل والناقد الأديب أنور المعداوى . وإذا كنا قد فجعنا فى موته كصديق وزميل ، فإن ما ضاعف فجيعتنا فيه انه كان يمثل ظاهرة فريدة فى تاريخنا الأدبى ارتبطت بها حياته كما ارتبط بها موته .

فقبل وفاته بحوالى خمسة عشر عاما ذكر فى مقدمة كتابه « نماذج فنية من الأدب والنقد » ما وجه اليه من اتهام بأنه عامل هدم فى الحياة الأدبية وليس عامل بناء . ويتساءل قائلا : لماذا ؟ لأننى منذ تناولت قلمي لأكتب تحول القلم فى يدي الى معول نائر ، معول تنصّب ثورته على بعض القيم والأوضاع . ولم أضق بهذا الاتهام السافر الذى وجه الى على صفحات الرسالة لأننى قد طبعته على الاضيق بأى اتهام ما دمت قادرا على الدفاع . ثم يستطرد قائلا : يتهموننى بأننى كاتب طويل اللسان ، وهذا حق لا أجادل فيه . . وأزيد على أننى واحد من الذين جلبوا على الصراحة وفطروا على الشجاعة ، حتى لتدفعهم صراحتهم وشجاعتهم الى أن يقولوا عن أنفسهم ما يشفق منه غيرهم من الناس . . لكننى ما استخدمت طول لسانى فى هدم قيمة من القيم الا اذا كانت بالية ومتداعية وينبغى أن تزول . اعنى أننى لا أهدم الا وتنصّب عيني هدف واحد ، هو أن أقيم

البناء الموطن الأركان على ركام الانقاض .. فالأدب هنا في هذا البلد أشبه برجل كريم النفس سمح الخلق مضياف يفتح بابه لكل طارق ، ويهيئ مائدته لكل عابر ، ولو اندس بين جموع الطارقين والعابرين من هم خلاصة الأدياء والمتطفلين . هذا الرجل ، الذي هو الأدب في حاجة الى صديق طويل اللسان ينهر تلك الجموع المتطفلة الدخيلة التي استغلت سماعة رب البيت .. فاندفعت من أبوابه وجلست الى موائده في غير ما خجل .. هذا الصديق الطويل اللسان هو كاتب هذه السطورة ، ولا ضير عليه أبدا اذا ما اتخذ الرجل الكريم المضياف من هؤلاء الضيوف الثقلاء ، والهيب ظهورهم بالسياط .

ثم يعدد أنور المعداوي أوجه الضعف في النقد الأدبي في مصر في ذلك الوقت فيقول انه تنقصه هذه العناصر الأربع مجتمعة : الثقافة ، والتجربة ، والنوق ، والضمير ، ويختتم مقدمته كتابه بقوله : لقد خدمت حقا وقسوت ولكن كان للهلم ما يجيزه وللعنف ما يبرره ، أما البناء فحسبي انني حاولت .. حاولت ان اقيم الدراسة الأدبية والنقدية على أسس جيدة فيها النظرة الذاتية وفيها الرأي المستقل وفيها خط الاتجاه الفكري الذي ينبذ التردد والتقصير .

هكذا عبر أنور المعداوي عن موقفه النقدي الشجاع في منتصف هذا القرن ، لكن ماذا دفع أنور في مقابل هذا الموقف ، وبعد أكثر من عشر سنوات من هذا الاعلان الجريء .

اننا نراه ينطوي على نفسه ويستكف في قريته وان كان ينفي عن نفسه تهمة المرض النفسي أو بتعبير أدق المرض الأدبي فيعلن انه مصاب بضغط دم يسميه الأطباء ضغط السم الخبيث

مما حرمة من النوم وارق أعصابه (صحيفة الأهرام بتاريخ ١٥/١١/١٩٦٣) ، ومع ذلك فقد شك أصدقائه الأدياء ما اذا كان هذا المرض سبباً وليس نتيجة لما يعانيه أنور من حالة نفسية ، ونهذا امتدت له أكثر من يد فعاد الى القاهرة لعله يستأنف حياته الأدبية .

وقد أعلن في مقابلة أدبية له مع رجاء النقاش بجريدة الجمهورية أن سبب صمته هو أنه عاهد نفسه طوال عمره أن يحترم ضميره أكثر مما يحترم الشهرة والمجد والتصفيق والتكالب على المادة ، ولهذا قل انتاجه . وأن صمته لون من ابداء الرأي ، فهو حين يصمت فمعنى ذلك أنه يقول كلمته ، وكلمته التي يعنيها أن ما يراه من انتاج لا يستطيع أن يدفعه الى أن يتكلم . ثم يستطرد منها : وإذا احتفظنا عن طريق المجاملة بصداقة كاتب واحد واحترامه ، فقد خسرنا في مقابل ذلك صداقة هؤلاء الألوفا من القراء واحترامهم لنا ، ونكون بذلك قد ارتكبنا جريمة . وفي رأيي أننا ككتقاد يجب أن نقول كلمة الحق ، ومن الأكرم لنا أن نصمت اذا كنا مخرجين .

وبالرغم من ذلك المرض الذي شمل النفس والجسد فقد أعلن أنور المعداوى في تلك المقابلة أن مذهبه في الحياة هو أولا : ما دام هناك غد فلا يأس ، وثانياً : حرية الانعسان وكرامته هما أرفع ما في الحياة من قيم .

وقد ألقى هذا الموقف النقدي بظلاله على حياة أنور المعداوى الشخصية فحينما سئل لماذا لم يحاول أن يكسر بالزواج مرارة احساسه بالوحدة . أجاب بأن إضرابه عن الزواج ليس ناتجاً عن عدم تقديره للمرأة أو للدور التي تقوم به في حياتنا

ولكنه يرجع الى انه تعود ان يعيش شجاعا مرفوع الراس والزواج بمسئوليته ومسئولياته قد يرغم انسانا مثله على أن يتخلى عن شجاعته وهو يواجه الحياة من أجل مستقبله ومستقبل أولاده ، وهو لا يريد أن يكون هذا الرجل . ومع ذلك فقد كان أنور المعداوى - وكما اعترف هو بنفسه - يتحمل في حياته من المسؤوليات ما يفوق انشاء بيت وتكوين أسرة « صحيفة الجمهورية بتاريخ ١٢ مارس ١٩٦٤ » .

ولعل عزوفه عن الزواج قد اكده سبب آخر نقرأه في تلك القصة العاطفية الحزينة التي اثبتتها في كتابه « نماذج أدبية » والتي تكشف لنا عن جانب من جوانبه الشخصية الانسانية وهي أول قصة وآخر قصة يكتبها على نحو ما يقرر في نهايتها . وتروى قصته « من الأعماق » في أسلوب أقرب الى أسلوب الشعر كيف كان يضرب في صحراء حياته حين لاحظ له واحة واحة تحميه بظلها من لفع الهجير . كان يقصدها مع الصبح وحين يقبل الليل وكلما هزه الشوق وطال الحنين . وكانت تهوى الأدب وتمشق الفن ويملك عليها من المشاعر كل معنى جميل . ولن ينسى أن صلتها بها كانت عن هذا الطريق الذي جمع بين قلبها وقلبه ، وبين طبعها وطبعه ، وبين شعورها وشعوره . . . ومن أجل هذا كله كان يدفع اليها بكل كتاب يقرأه ، وكل مقال يكتبه ، وكل اثر من آثار الفن يعلم أنه يلقي من نفسها هوى ورعاية .

وكان الإعجاب بينهما متبادلا ، فهي كانت تعجب به حين يتحدث وحين يقرأ وحين يكتب . اما هو فلم يكن يكتب الا لها ، وكان يسألها عن اى المجلات الأدبية تحب ، وحين يتلقى جوابها مشغوعا بأسباب التفضيل يبعث الى هذه المجلة بمقال والى تلك بقية .

ورغم ان الفصح بضمير الغائب الا ان الكاتب يزداد كسفا
عن نفسه حين لا يجد مهنة بطله بالكتابة فقط بل حين يزيد هذا
التحديد فيذكر أنه كلما ظهر له في الرسالة مقال ، كان يقصد
اليها في يوم السبت ليحمل اليها العدد قبل صدوره - وهذا
لا يكون الا من كاتب يعمل بالمجلة مثل انور - لتكون هي اول من
يقرا مقاله واول من ينتقده . ثم يصرح بأن العلاقة بينهما كانت
أكثر من مجرد العلاقة بين الأصدقاء والأحباء ، فهو يرجوها ان
تصبح يوما شريكة حياته . وكما أقام على دعائم الخيال عشهما
المنتظر ذلك الذي يملؤه الأطفال أنسا روحيا ، وتملؤه هي حبا
وحنانا .

ومرضت ذات يوم فهرع اليها مسلوب الوعي ، ملتحا
الخطو ، ليجدها ذابلة تنشبث بالحياة . ويسور بينهما حديث
تسائله أثناءه لماذا لا يكتب القصة ، وأعلنته أنها في انتظار
اليوم الذي يكتب فيه قصته الأولى .

ولكن طوى الموت في المساء صفحة عمر ، وغيب القبر في
الصباح أحلام عذراء . ولقد طلبت اليه أن يكتب قصته الأولى ،
فكتب قصتها ، أول وآخر قصة يكتبها .

ويعلن أنور المعداوي فجيعته التي ستكون لها اثرها فيما بعد
في موقفه من الزواج حين يختتم قصته الاعترافية قائلا : وكل
حقيقة بعدها وهم ، وكل واقع بعدها خيال ، وكل ايمان بعدها
شك ، وكل وجود بعدها علم . وكل معنى من معاني الخير
والجمال بعدها هباء .

وبعدما بشهرين اختفى أنور في اثرها ، وكان موته على هذا
النحو الفاجع ، وهو في أوج رجولته - كما كان صمته في حياته -

احتجاجا على ما يسود حياتنا الأدبية : صياح تطل منه الكراهية
 يطفى على كل حواز يريد أن يقوم على أساس الاحترام المتبادل ،
 وحسد لكل متفوق بدلا من الفرحة له حتى لكأنما تفوقه على
 حساب الآخرين وليس لحسابهم .



ولكن وسط تلك الصورة التي يغلب عليها طابع المساة
 تلوح لنا محاولة أنور المعداوي الإيجابية فيما قدمه للنقد في
 تاريخنا الأدبي ، تلك المحاولة التي جعل الأداء النفسي عنوانا
 لها . وقد شرح هذه المحاولة شرحا اجمالية في مواضع متفرقة
 من كتابه الأول الذي صدر عام ١٩٥١ بعنوان « نماذج فنية من
 الأدب والنقد » وهو فيما يبدو مختارات مما كان ينشره في
 الرسالة القديمة من تعقيبات ، ثم عاد وفصلها بشكل تطبيقي في
 دراسته التي صدرت عن الشاعر علي محمود طه . حتى ليتمكن
 القول ان هذا الكتاب الأخير دراسة عن فكرة الأداء النفسي
 بقدر ما هو دراسة عن الشاعر علي محمود طه .

ففي كتابه نماذج أدبية نراه يفرق أولا بين الصديق الشعوري
 والصديق الفني ، فالصديق الشعوري هو ذلك التجاوب بين
 الوجود الخارجي المثالي للانفعال أي عالم الحس وبين الوجود
 الداخلي الذي يتصهر فيه الانفعال أي عالم النفس ، فالصديق
 الشعوري ميدانه الاحساس . أما الصديق الفني فميدانه التعبير
 عن واقع هذا التجاوب تعبيرا خاصا يبرزه في صورته التي تهز
 منافذ النفس قبل أن تهز منافذ السمع . فهناك شاعر يملك
 الصديق في الشعور ولا يملك الصديق في الفن لأنه لم يؤت القدرة
 على أن يلبس شاعره ذلك الثوب الملائم من التعبير ، وهنا يأتي

دور الأداء النفسي في الشعر ، وهو الأداء الذي يعتمد على اللفظ
والجور والموسيقى -

فاذا طالعنا كتابه الثاني « على محمود طه الشاعر
والانسان » نراه يفصل ما أوجزه ويطبقه على شعر الشاعر ،
فللأداء النفسي جوانب ، ولكي يتحقق كل جانب من هذه الجوانب
لا بد من توفر ملكات معينة لدى الشاعر .

فهناك الملكة التخيلية وأول مزاياها التجسيم وفاني مزاياها
الرؤية الرمزية النفسية وليس الرمزية اللفظية .

ثم هناك ملكة التنظيم ، ولهذا يرفض أنور المعداوي كل
ما يرى أنه يخلو من هذه الملكة مثل الفن السريالي .

ثم هناك ملكة الوعي الشعري وهي الملكة المسؤولة عن تنظيم
كل حقيقة كونية يعرضها الفكر في ساحة الوجود الداخلي .

ثم هناك ملكة المراقبة الحسية وملكة المراقبة النفسية .
تقوم الأولى مقام آلة التصوير وتقوم الأخرى مقام آلة
الاضاءة .

ثم هناك ملكة المزاج الفني ، وهذا المزاج هو واضح الحدود
والفروق بين طابع كاتب وكاتب وبين طابع شاعر وشاعر .
فالشعر دقيقة يتلقاها الشعراء جميعا ، لكن فيهم من يتلقاها
بانتفاضة الذهن وحده ، فتكون وجهة نظره فكرية ، مثل شعر
العقاد . وفيهم من يتلقاها بانتفاضة الحس وحده فتكون وجهة
نظره أدبية ، مثل شعر عزيز أباظة . وفيهم من يتلقاها بانتفاضة
الحس والنفوس في وقت واحد فتكون وجهة نظره فنية مثل شبيبه
على محمود طه .

وأخيرا فلا مناص من التفرقة بين حرارة ذهن ولفظ وحرارة
نفس وحياة ، أو بين حرارة أداء لفظ وحرارة أداء نفسي .
فالروح في الفن هو آخر حاجز في عملية الأداء النفسي بين أداء
في الشعر وأداء في النثر ، وهو الذي يفرق بين أعمال معينة تكون
بنت لحظتها في إثارة الإعجاب وأخرى لا تنطوي بانطواء الزمن.
ولا تنقضي بانقضاء الأيام .

مجلة المجلة

العدد ١١٠ - فبراير ١٩٦٦

يوسف السباعي

في رحلته الأدبية

- ١ -

كان للبيئة التي نشأ فيها يوسف السباعي أثرها - الى جانب موهبته الطبيعية - في تكوينه الأدبي . فقد قرأ في سن مبكرة ، وربما يغير ارادة ولا جهد ، كل ما ألفه أبوه محمد السباعي وما ترجمه من عيون الأدب الغربي . وكان هذا الشغف بالقراءة صورة من صور علاقته الشخصية بوالده وفرط ولعه به ، فكان يرى شخصه في كل ما يقرأ له مؤلفا أو مترجما . كان يحب أدبه وآراءه ويعجب به وبها ، بحيث أصبحت - على حد تعبير يوسف السباعي نفسه - هي الرصيد المعلى في داخله ، مما كون ذخيرته الحقيقية للانتاج الأدبي . فلقد قرأ لكل هذه الأسماء الضخمة في الأدب الغربي : شكسبير وتولستوى - وتشيكوف ودستويوفسكى واناطول فرانس و . . . وقد ادى هذا الى ولعه المكتسب للقراءة الأدبية بل ولعه بالأدب عامة .

هذا الى جانب اطلاعه على الأدب العربي كما تعلمه في المدارس لا سيما تصوص الأدب وكتاب كليله ودمنة والكثير من الشعر الى جانب حفظه للقرآن . كما قرأ القصص الشعبية الشهيرة مثل ألف ليلة وليلة وسيف بن ذي يزن ، وكذلك شعر شوقي ومسرحياته .

لهذا كان من الطبيعي أن يكون والده محمد السباعي هو أو كاتب اثر عليه ، وكان اثره واضحا في محاولاته الأولى من ناحية اللغة المنمقة التي لم تحتلها طبيعته ، كما أثر عليه من ناحية الأسلوب في اتجاه السخرية والفكاهة . وإذا كان يوسف السباعي ما لبث أن تخلص من تأثيره بوالده في جانب اللغة لأن طبيعته لم تكن تحتلها ، فقد استمر تأثيره بأسلوبه الساخر لأنه اتفق وطبيعته . ولقد مات أبوه وهو مازال في الرابعة عشر من عمره ، مما كان له اثره العميق في نفسية الصبي المتفتح وفي مواجهته لمشكلة الموت وتعامله معه بعد ذلك في معظم ما كتب . فكان اثر أبيه عليه في موته لا يقل عن اثره عليه في حياته .

ويأتي بعد أبيه توفيق الحكيم الذي يعلن يوسف السباعي أنه كان صاحب الأثر الحقيقي على أسلوبه في كتابته ، ويعمل ذلك بسهولة أسلوبه وخفة دمه وذكاؤه وعمق تفكيره وسعة أفقه .
(حديث خاص مع كاتب المقال)

ولئن أثرت بيئته الأسرية في أسلوبه — كما استمد منها بعض موضوعات قصصه — فإن بيئته الأوسع ، بيئة الحي الذي نشأ فيه قد استمد منها جو كثير من رواياته وقصصه . فلئن ولد يوسف السباعي (عام ١٩١٧) بحارة الروم بالقاهرة ، إلا أن أسرته ما لبثت أن انتقلت إلى حي السيدة زينب مما أتاح له أن يتجول في طفولته في جنينة ياميش وأبو الريش وسيدى زينهم والمباوردي وسيدى الجببى والبغالة بحارة السيدة وزين العابدين والخليج المصرى والناصرية والمبتديان وسيدى العتريس ، تلك الأحياء الشعبية التي شم رائحتها وتلمس مذاقها في كثير مما كتبه . وحي الحسينية الذي تقع فيه حوادث « السقامات » أما أنه جال فيه في طفولته أو يقاعته المبكرة

وأما أنه جعله مسرحاً لأحداث روايته مستمداً خبرته من حي
السيرة .

ولقد كانت الخطوة التالية والطبيعية - بعد القراءة - هي
محاولة الكتابة . وكانت المحاولات الأولى محاولات شعرية
وزجلية وقصصية ، وتضمنت هذه المحاولات مجلات خاصة
كان يكتبها ويرسمها ويجلدها . ثم تجاوز هذا النطاق الخاص إلى
النطاق المدرسي ، وكان ذلك في مجلة شبرا الثانوية . وقد ذكر لي
أن أول موال كتبه ونشره في مجلة المدرسة كانت هذه هي
مقدمته :

يا زهرة فوقك ندى من اللى بكاك
بتجبي لازم يا زهرة واللمح سلواك
ولا نى دعة رنا العاشق الباكي
ما تردى يا زهرة جمالى فى البكا حالك
بتقولى دعة فرح ، الله يهنيك

كما كتب أيضاً نشيد مدرسة شبرا ولحنه الموسيقار
محمود رمزي ، وكانت تنشده المدرسة كلها .

ثم تجاوز النطاق المدرسي إلى النطاق الصحفي ، وكان ذلك
في سن مبكرة . فقد كان يوسف السباعي في السابعة عشر من
عمره عندما نشرت له أكبر المجلات الأدبية الموجودة حينذاك
والتي كان يصدرها أحمد الصاوي ومحمود كامل وسلامة موسى
ومجلة جماعة أبوللو والسياسة الأسبوعية .

وتلت بعد ذلك فترة توقف فرضتها عليه الظروف عندما
التحق بالكلية الحربية .

وهكذا نجد أن يوسف السباعي كان - كأي فنان في مسن مبكرة - متعدد المواهب ، ما يزال يجرب امكانياته . فقد حاول - الى جانب الكتابة الأدبية - الغناء وهو ما يزال تلميذا بالمدرسة الثانوية في نطاق شلة الأصدقاء ، كما كان يرسم المجلة التي كان يصدرها حتى ان مدرّس الرسم كان يعتقد أنه سيكون رساما . ولكنه في النهاية استمر على طريقة التعبير بالكلمة المكتوبة . وحتى هنا ظل فترة يتلمس طريقه : حاول أن يكتب شعرا لاسيما في حالات الانفعال ، كما كتب الموال الى جانب كتابته القصة القصيرة . ولقد استقر أخيرا على كتابة القصة القصيرة ، وفضلها على كتابة الرواية في بدء حياته الأدبية لأنه - كما رأى في ذلك الوقت - أنها أسهل نشرًا وأصرع تأثيرًا ، كما أنها لا تشكل جهدًا ضخمًا ضائعًا . وربما كانت قصة « فوق الأنواء » هي أول قصة قصيرة نشرت له ، وكان ذلك عام ١٩٣٤ وعمره لم يتجاوز السادسة عشر ، وهي منشورة في مجموعته القصصية « أطراف » . كما نشرت قصته « تبت يدا أبي لهب وتب » في « مجلتي » التي كان يصدرها « أحمد الصاوي » وذلك عام ١٩٣٥ .

وبعد مرحلة كتابة القصة القصيرة جاءت مرحلة كتابة الرواية الطويلة . وكانت « نائب عزرائيل » (١٩٤٧) أولى محاولات هذا القالب الأدبي . ثم تلتها رواية « اني راحلة » . ولقد انتابه احساس القلق وهو على وشك أن ينتهي منها لأنه وجد نفسه يعرض جهوده للاختبار غير المضمون ، فخامره الشعور بالمقامرة ، وهو شعور كثير من الفنانين عندما يوشكون أن يعرضوا أعمالهم على الجمهور .

ومع أنه وجد بعد ذلك أن الرواية هي أكثر الأشكال الأدبية ملائمة له ، لأنها - بالنسبة له - كانت لا تضيّع نوعا من القيد

عليه سواء في الحجم أو الأسلوب الأدبي : بمعنى أنه يستطيع أن يعبر بالحوار أو السرد أو الوصف أو المونولوج ، إلا أنه لم يهجر كتابة القصة القصيرة أبدا .

ولقد حاول المسرحية بعد ذلك ، وكانت مسرحيته « أم رقية » (١٩٥١) أولى مسرحياته كتابة ثم تمثيلا على المسرح .

وقد أضاف يوسف السباعي الى جانب هذه القوالب الأدبية الثلاثة ، المقالات الأدبية والاجتماعية والسياسية التي لا ينقطع عن كتابتها ، الى جانب كتاب في أدب الرحلات . كما ساهم في كتابة القصة أو السيناريو أو الحوار لكثير من الأفلام بالإضافة الى عدد من رواياته ومسرحياته التي قدمتها له السينما كما قدمت بعضها الإذاعة والتلفزيون .

- ٢ -

وإذا نظرنا في أدب يوسف السباعي بوجه عام فأننا نجد أنه يتميز من ناحية الشكل باتجاهين أساسيين : اتجاه الفاتازيا والاتجاه التاريخي ، وثمة اتجاه ثالث كان أقل نصيبا في أدب يوسف السباعي ، كما أن غيره شاركه فيه بصورة إبرز ، هو الاتجاه الواقعي الشعبي على نحو ما تجد في روايته « السقا مات » (١٩٥٢) و « نحن لا نزرع الشوك » (١٩٦٨) .

أما الاتجاه التاريخي فيتمثل في تلك السلسلة من الروايات التي تتبع فيها أهم الأحداث التي وقعت منذ عام ١٩٥٢ ، والتي جعلته إبرز كتاب هذا الاتجاه . وقد أعلن يوسف السباعي

سبب اهتمامه بهذا الاتجاه في المقدمة التي كتبها لأولى رواياته في هذه السلسلة وهي رواية « رد قلبي » (١٩٥٤) ، ذلك أنه يرى بصفته العسكرية أنه أقدر الكتاب على تسجيل أحداث تلك الفترة بحكم خدمته في الجيش واهتمامه بالمشاعر التي أدت الى حدوث هذه الأحداث ، ثم يضيف موضحاً منهجه الروائي قائلاً : ولقد حاولت قدر ما أستطيع ان ادمج قصتي هذه في قصة الأحداث الدرامية التي حدثت فعلاً حتى تبدو القصة كتلة واحدة . ومعنى هذا أنه يجعل القصة الفردية مرتبطة بالأحداث العامة في نسيج روائي متكامل . والواقع ان هذه السلسلة القصصية ليست مجرد تتبع محايد لهذه الأحداث ، بل ان مهمتها الأساسية هي الكشف عن الجوانب الايجابية خلال هذا الصراع التاريخي ، تصل الى حد استشراف المستقبل بحيث يؤدي فيها الفنان مهمته التنبؤية . وتحقق هذه المهمة في هذا النوع من الروايات ابتداءً من اختيار عنوانها . فرواية « رد قلبي » تتناول صراع الشعب في مواجهة الحكم المنحرف ، وتروى كيف استرد البطل — وهو ضابط من أبناء الشعب — حبه لفتاة من الطبقة العليا عندما استرد الشعب حقوقه ، فالعنوان ذو دلالة مزدوجة : دلالة عاطفية وأخرى قومية وطنية . ورواية « طريق العودة » (١٩٥٦) تتناول قضية تحرير فلسطين وتتنبأ بعودة العرب اليها كما يوحي بذلك عنوانها ، ورواية « نادية » (١٩٦٠) تتعرض للعنوان على بورسعيد عام ١٩٥٦ ومقاومته . و « جفت الدموع » (١٩٦١) تدور حوادثها في اطار الوحدة بين مصر وسوريا ، بينما رواية « ليل له آخر » (١٩٦٣) تبدأ حوادثها قبل الانفصال وتنتهي بعهده وتتنبأ بأن هذا الانفصال أشبه بالليل الذي لا بد له من نهاية . ومسرحية « أقوى من الزمن »

(١٩٦٥) تناول بناء السد العالي في منطقة مزدحمه بأثار الفراغة
فالماضي والحاضر يتلاقيان ممثلا في الحب الذي ربط ابنة فرعون
بأحد مهندسي السد العالي . ورواية « ابتسامة على شفثيه »
(١٩٧١) تناول معركة الكرامة التي دارت بين القوات الفلسطينية
والصهيونية في الأردن عام ١٩٦٨ ، وقد مات بطل الرواية وثمة
ابتسامة على شفثيه ، قالتفاؤل ينبع من خلال النضال ،
والجموع يحيا من خلال موت أفرادهم . وكانت رواية « العمر
لحظة » (١٩٧٣) هي آخر ما نشره يوسف السباعي في هذا
الاتجاه ، وقد تنبأ فيها من خلال معالجته الفنية لما عرف بحرب
الاستنزاف التي وقعت في اواخر عام ١٩٦٩ وأوائل عام ١٩٧٠ ،
كما تنبأ فيها بما وقع خلال معارك أكتوبر ١٩٧٣ . وقد استطاع
يوسف السباعي أن يرى - عن طريق هذه الرواية - بصيص
النور في وقت لم ير فيه غيره غير حلقة الهزيمة ، واستطاع
أن يكشف عن النار التي ما تزال تومض رغم ما تكافف فوقها
من رماد . لقد سبج يوسف السباعي في هذه الرواية ضد
التيار السائد وقتئذ وأعلن أن روح القتال لدى الشعب المصري
لم تمت وانها لا تتوارى الا لتحفز وتنتقم .

أما الاتجاه الروائي البارز الثاني لدى يوسف السباعي فهو
اتجاه الفانتازيا ، وفي الفانتازيا يسمح الفنان بوقوع كل ما هو
خارق للعادة او المألوف في مزيج من الدهشة والفكاهة . وقد
سبق المويلحي أدباءنا الى هذا اللون في روايته « عيسى بن هشام »
حين جعل الباشا يبعث من الموت ويتجول بين الأحياء ويسافر
الى فرنسا ليقارن بين الماضي والحاضر وينتقد الحاضر على
ضوء الماضي . ويرى غالي شكري أن الفانتازيا عند يوسف
السباعي ليست مجرد ثورة على المألوف والعادي لمجرد الادعاش
وجذب القارئ فقط بل انها لديه ثورة في البناء اللغوي والمحتوي

العاطفي والتركيب النفسي والهيكل الفكرى . (انظر غالى شكرى :
 من العائزيا الى الاسطورة الى الحافة الحرجة ، فى كتاب :
 الفكر والفن ، اذى يوسف السباعى ، دار الفكر ، ص ١٥٩) .
 ويتساءل غالى شكرى عما اذا كانت قراءات يوسف السباعى فى
 الادب الغربى هى التى املت عليه هذا القالب ، أم ان الضغط
 الاجتماعى فيما قبل ثورة ١٩٥٢ بلغ حدا مذهلا من البشاعة جعل
 من غير المستطاع أن يواجه الفنان واقعه مواجهة حرة مباشرة .
 ويمكن اضافة عامل نفسى هو الذى جعل يوسف السباعى ابرز
 كتابنا فى هذا الاتجاه برغم نفس الظروف الموضوعية التى تحيط
 بزملائه الكتاب فى تلك الفترة ، ذلك هو وفاة والده المفاجئة
 فى سن مبكرة نسبية ، مما سبب له صدمة نفسية عميقة الأثر ،
 فقد كان السباعى الكبير صديقا لابنه المراهق أكثر مما كان
 والدا له . كان السباعى الكبير مرحا ، يأخذ الأمور مأخذا سهلا ،
 لا يرى فى الحياة ما يستحق المعاناة التى يتكبدها أكثر الناس ،
 بينما كانت الوالدة على عكس ذلك تميل الى الشدة والصرامة .
 فبينما كان الوالد يقول لصغيره كفى مذاكرة ، كانت الأم تحبسه
 وأخويه ليذاكروا ، ويجهء الأب فيجد الباب مغلقا عليهم ، فيأتى
 بالسلم ويصعد عليه وينظر اليهم من الشراعة ويكلمهم ويضاحكهم .
 وعندما راسب يوسف فى الامتحان ذات مرة عاد الأب الى المنزل
 يسأل عنه ليكافئه ويسرى عنه ، وكان أخوه محمود قد نجح ولم
 يهتم به الوالد . فدهشت الأم لذلك ، فقال لها الناجح تكفيه
 فرحة النجاح أما الراسب فهو أحق بالعزاء . لهذا كان من
 الطبيعى أن يكون موت هذا الوالد المرح صدمة عميقة لابن
 الياق لم يرد أن يصدق حدوثها ، وكان أن تجاوز حزنه
 بإحساسه « أن الفرقة لم تحدث بعد » كما يحدثنا فى قصة

« البحث عن جسد » فظل يتخيل أباه حيا ، لا يراه في منامه فقط ، بل يتمثله في يقظته ، يحدثه ويسأله أحيانا عن شئون الدنيا ، وأحيانا عن شئون الآخرة . واعتقد أن استغراقه في هذا الخيال جعل صور الموت والحساب وعزرائيل والجنة تستكين في أعماقه حتى أوحى إليه شكلا جديدا في القصص « (انظر : عباس خضر ، كتابنا في طفولتهم ، كتب ثقافية ، رقم ٧٩ ، ١٩٦٠ ، ص ١٠٠ - ١٠١) » .

واتجاه الفانتازيا عند يوسف السباعي يتمثل في تحطيمه القواصل بين عالمي الواقع والخيال ، كان يسمح لأبطاله بحرية الحركة بين الأرض والسماء كما نجد في روايته البحث عن جسد ونائب عزرائيل . ففي الأولى تخيل الراوية نفسه روحا صعد بها عزرائيل الى السماء ، وقد حدث عجز في المستجدين بالحياة ، إذ زاد عدد المواليد المطلوب انزالهم الى الأرض عن الأرواح التي تحل في أجسامهم ، فاقترح عزرائيل على روح الكاتب أن تعود الى الحياة الدنيا في جسد من اجساد أولئك المستجدين ، وترددت الروح بين الرفض والقبول . وبينما عزرائيل يفريه بما لقيه من ازدهار في حياته حتى يقبل العودة الى الحياة ، كان هو يرفض معددا ما لقيه من أشواك في هذه الحياة .

أما رواية نائب عزرائيل فتدور حول خطبا حدث للراوى أو البطل جعله ينتقل الى الدار الآخرة بسبب تشابه اسمه مع اسم الشخص الذى كان من المفروض أن يموت بدلا منه ، وبعد أن يطلع البطل على الكثير من شئون الدار الآخرة ويكتشف سهولة الموت بل ومتعته في التحرر من الدار الفانية والانطلاق الى حيث لا يوجد مرض ولا قلق ولا خوف من أى شيء ، يرى عزرائيل أنه أصبح خطرا ولا يمكن اعادته الى الحياة (عكس)

ما حدث في الرواية السابقة « البحث عن جسد » فيتفق معه على أن يقوم نيابة عنه ببعض مهامه في قبض الأرواح ، لكن البطل يخالف تعليمات عزرائيل ولا يتقيد بقائمة الأسماء والعناوين المعلقة له ، فيضبطه عزرائيل متلبسا بمخالفة أوامره ويقرر إعادة روحه إلى جسده في القبر ، لكنه يصاب بالفزع لأنه سيعود إلى حالة الأسر . وتنتهي الفانتازيا بصموده إلى السماء مرة أخرى .

وفي « أرض النفاق » (١٩٤٩) نجد حرية الحركة بين عالمي الواقع والحلم . فالراوي يذهب إلى تاجر أخلاق بالجملة والقطاعي ، فيقسم له صنفا من أصنافه البائره هو صنف الشجاعة ، فلما تناوله جعلته الشجاعة يأتي بأفعال لا يستطيع الآخرون تحملها لتعودهم على النفاق التقليدي ، وبذلك دخل البطل في عدة مآزق وأصبح عرضة لهجوم المجتمع عليه ، فما يراه هو عين الحكمة يراه المجتمع عين الجنون . ولهذا سرعان ما قصد تاجر الأخلاق الذي أعطاه جرعة مروعة بدلا من جرعة الشجاعة فعادت الأحداث سيرتها الأولى . وفي النهاية يحاول البطل لقاء أكياس الأخلاق في النهر لكي يشرب منه الجميع فينصلح حالهم ، لكن تاجر الأخلاق يمنعه لأن النفاق هو الزيت الذي يمنع الآلة الاجتماعية من الاحتراق بفعل المواجهة الصريحة المباشرة . ورغم أن الراوي فتح عينيه في النهاية ليجد نفسه واقدا على الأريكة في الدار ، إلا أنه يعلن أن ما بقصته من حقائق قد طفى على ما بها من خيال . وهكذا أصبحنا لا نستطيع أن نقول أين الحلم وأين الحقيقة .

أما مسرحية « أقوى من الزمن » (١٩٦٥) فتتخطى الفواصل بين الماضي والحاضر . إنها تتناول بناء السد العالي في منطقة مزدهمة بآثار الفراعنة التي تشهد بأمجادهم . ويشير عنوان المسرحية إلى أن الحب الذي ربط بين ابنة فرعون وأحد مهندسي

السد العالي انما هو حب اقوى من الزمن لانه حطم الفواصل
بين الماضي والحاضر .

واخيرا فان في رواية « لست وحدك » (١٩٦٩) **تلوب**
الفواصل بين على الأرض والفضاء . فهناك مركبة فضائية تحمل ستة
اشخاص هم عبد اللطيف الصحفي وعبد الراضى الساعى بالدار
الصحفية نفسها وشهرة مذبة التليفزيون ووالدها عبد الخير
العالم المشهور وعبد القادر قائد السفينة وعبد المهيمن مهندسها .
وقبل ان تغادر المركبة منطقة اللاجاذبية استعدادا للهبوط على
الكوكب الذى يقصدهونه تتعطل السفينة ، وتظل المركبة تدور
حول الكوكب بينما يكتشف عبد الخير ان اهل الكوكب لهم
طبيعة نباتية اى انهم عبارة عن اشجار وان كانت لهم عقول
تفكر . وازاء حب السلطة الذى لا يجد فى مثل هذه الطبيعة
وسيلة الى الحكم ، يفرض قائد السفينة ومهندسها على الكوكب
من خلال كابينة المركبة وبفضل الأسلوب التكنولوجى طبيعة
أخرى بشرية ، مما يؤدى الى صراع بين هذه الكائنات يفرض
تدخل الحاكم . ويقرر القائد والمهندس الخروج من المركبة قبل
نفاد الطعام والشراب ليهبطا على الكوكب ، بينما يقوم الباقون
بمحاولة اخيرة لمحاولة تسيير المركبة فينجحون ويهبطون بدورهم على
الكوكب . وازاء ما يجدونه من حروب وانقسامات نتيجة تغير
طبيعة اهل الكوكب يعودون بهم الى طبيعتهم النباتية فى الوقت الذى
يكون فيه قائد السفينة ومهندسها قد هبطا سالين على الكوكب ،
فينطبق عليهما قانون اعادة الكوكب الى طبيعته النباتية ويتحولان
الى شجرتين ، بينما تقلع المركبة بالباقيين عائدة الى الأرض .

وواضح ان يوسف السباعى استخدم قالب الفانتازيا
كوسيلة للنقد السياسى والاجتماعى على المستويين المحلى
والعالمى . فمثلا فى الرواية الأخيرة نجد انها تهدف الى نقد

المذاهب السياسية التي تسيطر على حضارتنا المعاصرة من ناحية ، وتخلق مدينة فاضلة من ناحية أخرى لا يتخيل مؤلفها نظاما فاضلا يسودها فحسب بل كائنات من نوع مقابر للانسان ، فهي كائنات نباتية ، شعب بلا مشاكل يضرب جذوره في الأرض ليتناول طعامه بغير عناء ويمد فروعه في الهواء ليلتقط ما يشتهي بلا عناء . حتى الجنس لا يسبب له أية مشكلات حيث يحمل النسيم حبوب اللقاح من الذكر الى الانثى فتلقاها بلا حياء ولا عيب لتخصب وتنجب ، مما يذكرنا بآخر مدينة شاهدا جاليفا في رحلاته حيث الكائنات الممتازة على هيئة خيل شديدة الذكاء لا تعرف الا الفضيلة .

- ٣ -

وهكذا نجد أن **القصصون الروائي** عند يوسف السباعي يتضمن :

النقد على الصعيد الدولي : ويتلخص في وجود سياسة بتريعون على قمة العالم لا هم لهم والا اشغال نار الحروب وما تعانيه البشرية نتيجة ذلك :

اما **النقد المحلي** فيتلخص في وجود فئة اجتماعية تربع على قمته تعاني من الانحلال ، وكثير من افراد هذه الطبقة تسلقوا اليها عن طريق الدعارة اذا كانت شخصيات نسائية او عن طريق الرشوة اذا كانت شخصيات من عالم الرجال ، بينما افراد الطبقات الشعبية يعانون نتيجة ذلك .

كذلك يتجه النقد الاجتماعي الى وضع المرأة في المجتمع المصري حيث يتم الجمع بينهما وبين الرجل بطريقة تعسفية كما

نجد في روايته « انى راحلة » ، اوحى لا يكون لها حق الانفصال
اذا رأت أن الحياة مستحيلة مع الرجل الذى تعيش معه كما في
رواية « نحن لا نزرع الشوك » .

وحين يضغط المجتمع على الفتاة لتتزوج من تراه - من
وجهة نظرها - غير جدير بها ، بينما هى تنشد حريتها والتعبير
عن شخصيتها فى التطلع الى حبيب لا يرضى عنه الأهل ، فان
الفتاة تتمرد على الرجل الذى تتزوجه بالرغم منها وتحاول أن
تهجر بيت الزوجية ، ولكن القانون يحرمها هذا الحق ويرغمها
على البقاء مع من تكره .

وهكذا فانه اذا كانت قصص يوسف السباعى تتميز من
ناحية الشكل بالفانتازيا والاتجاه التاريخى ، فانها من ناحية
المضمون تتميز بوجه اجتماعى هو النقد على المستويين السياسى
والاجتماعى ، وبوجه ميثاقى يتلخص فى ثلاثة أنواع من
الجدل : الجدل بين القدر والانسان ، وبين الحرية والعبودية ،
وبين الموت والحياة . أما الجدل بين القدر والانسان فتتلخص
وجهة نظر يوسف السباعى التى يقدمها فى قصصه بما قاله
الدكتور توفيق الى ابراهيم بطل « فديتك يا ليلى » (١٩٥٣)
بعد أن تكشف له سر اضطرابه العقلى : نحن يا أخى لا نستطيع
أحيانا أن نسيطر على ارادة القدر ولا نملك الا أن نؤدى واجبنا
فى حدود قدرتنا . ثم نخضع لما يفرضه علينا صاغرين
(ص ١٢٠) . وما ذكره فى رواية « نحن لا نزرع الشوك » : فنحن
لا نزرع الشوك لكن ينبته القدر كما ينبت الزهر .

وليس الجدل بين الحرية والعبودية بأفضل من الجدل بين
القدر والانسان ، فحركة الحياة تعلمنا اننا دائما نتحرر من شيء
لنخضع لشيء آخر ، وان لا سيادة ولا حرية فى هذه

الحياة • ويكفي أن نذكر سيده جابر بطله « نحن لا نزرع الشوك » كنموذج لمعظم أبطال يوسف السباعي ، فالمؤلف يخاطبها أو هي تخاطب نفسها « بعد أن تحررت من مذلة الجسد •• بت عبدة المشاعر » (ص ٨٠٣) وقد خلف لك صراعك في الحياة من أجل الحرية استعبادا لم يخطر لك ببال ، استعباد الحزن واستعباد الوجيعه (ص ٩٠٦) • لهذا فإن الموت هو الحرية الوحيدة الحقيقية •

أما **الجدل بين الموت والحياة** فقد كان يوسف السباعي أكثر انشغالا به بحيث ألح عليه وتكرر في معظم أعماله الأدبية • ولاشك أن موت والده المفاجيء هو الذي جعل قضية الموت ركنا أساسيا في المضمون الروائي ، كما جعل القانتازيا اتجاهها بارزا في الشكل الروائي • ولقد حاول يوسف السباعي أن يتغلب على هذه المشكلة بأكثر من وسيلة : بالقالب القانتازي حينما ذكرنا بحيث تذوب الفواصل بين عالمي الحياة والموت ، وبتقبل ظاهرة الموت كظاهرة طبيعية حينما آخر ، وبأن الموت مصدر رزق للبعض كما أنها مصدر حزن للبعض الآخر ، بل بتفضيل العالم الآخر على الحياة الدنيا فلا يعود الموت مصدر قلق وخوف بل زائرا نرحب به ونتمناه (وواضح أن ذلك في الوقت نفسه وسيلة لنقد أسلوب حياتنا) • وأخيرا حاول يوسف السباعي التغلب على مشكلة الموت بأسلوبه المرح الساخر خالقا بذلك لونا من التوازن بين قتامة الموت وفكاهة الأسلوب •

- ٤ -

وللغة في أدب يوسف السباعي أكثر من شأن ، فهي أولا من عناصر **الجذب** التي تفسر لنا وجها من وجوه الرواج الذي تلقاه مؤلفاته ، والرواج بين الشباب بصفة خاصة • فهي لغة

شابة ، نهمس ولا تصرخ ، تأمر ولا تأخذ بالخناق ، فتخاف
احساسا مغريا بأنك قارئ ممتاز بالتهاكم الصفحات - الألف
أحيانا - في نفس واحد ، أى في ليلة أو ليلتين لأنها تستجيب
لقتضيات العصر وتنفذ الى أعماق الجيل الذى تعبر عنه
(غالى شكرى ، مقدمة الفكر والفن في أدب يوسف السباعى ،
ص ١١) .

ولا يتميز أسلوب يوسف السباعى بصفتى الفكاهة والجذب
فحسب ، بل بأنه في كثير من الأحيان مستهد من أسلوب حياتنا
الشعبية ، ففي رواية مثل « السقامات » نجد أنه - وكما
يقول الدكتور محمد مندور - لم يحاول أن يفرض أسلوبه
الخاص على أشخاصه البسطاء بل تركهم يتحدثون بلغتهم الخاصة
مكتفيا بأن يدون ما استطاع أن يتسقطه من أحاديثهم فجاء
طبيعيا حيا شيقا . مفصحا خير افصاح عن عقليتهم ومشكلاتهم
ومسراتهم وأتراحهم وما يعتزون به من قيم (المرجع السابق ،
ص ٦٤ - ٦٥)

ولقد أخذ المرحوم الناقد أنور المعداوى على يوسف السباعى
أنه لا يحتشد للفته الاحتشاد الذى يرضيه كقارئ حتى يقول
ان السرعة في رايه جناية على الفن والفنان وارهاق للكلمة
القاصة بجعل منها آلة يفسدها العمل المتواصل (المرجع
السابق ، ص ٩٧) .

ويعارض عباسى خضر هذا الرأى فيرى أن أسلوب يوسف
السباعى انطلاق على السجية ، وأنه عندما ينطلق في الكتابة فكانه
يبحث صديقا لا كلفة بينك وبينه ، فهو يتحرر من القيود التي
يتقيد بها كثير من الكتاب . . وهو بذلك ينطلق متدفقا في أسلوبه

ولفته كما يتدفق في صوره وخواطره وافكاره .. ويترتب على ذلك الا يقف عند كلمة ليعرف هل هي صحيحة او غير صحيحة من جهة اللغة والقواعد .. فصراحته وطبيعته تأييان عليه أن يعهد الى المصحح في ازالة مخالفات اللغة كما يصنع بعض الكتاب ، لأنه يريد أن يبدو كما هو ، ولا حيلة ولا قدرة لأحد على أن يغيره ، بل هو يريد أن يغير اللغة لتكون كما يكتب . (المرجع السابق ص ١١٥ - ١١٦)

- ٥ -

ولعل **البناء الروائي** هو أكثر العناصر تطورا في ادب يوسف السباعي ، فقد أخذ ناقد مثل محمود امين العالم على قصته « نايغة الميضة » من مجموعة « يا أمة ضحككت » التي كانت من أوائل المجموعات القصصية ليوسف السباعي (١٩٤٨) أنها قصة تصل من التخلخل حد التشتت وانعدام الرابطة ، فالتوازن معدوم بين تقديم حي الميضة والعقب بطل القصة وبين حياته وتطوره بعد ذلك . فالجزء الأول يستغرق ثلثي القصة والجزء الثاني يستغرق الثلث الباقي ، كما أن زمن القصة لم يكن موحدا (وهي قصة قصيرة) كما تمتلئ القصة بحشد هائل من التعليقات والأحكام الجانبية التي تساعد على تنمية الموضوع الرئيسي للقصة لأنها أحكام وتعليقات ووقفات مستمدة من تجارب خارج القصة . (الوان من القصة المصرية ، دار الانديم ، ص ١٦٧ - ١٧١)

فاذا قرانا آخر ما أنتجه يوسف السباعي نجد أن أهم ما يميز بناءه الروائي هو تماسكه بشكل يكاد يكون هندسيا ، فالشخصيات لا تفترق في أول العمل الروائي الا لتلتقي بعد ذلك

على مستويات جديدة بعد أن تطور وتقدم الزمن بكل منها .
وهكذا تتشابه خيوط الرواية ، وتتبلور حول الشخصية
أو الحدث الرئيسي .

وقد شعر يوسف السباعي نفسه بهذا التطور ، فهو يقارن
بين روايته « السقامات » (١٩٥٢) و « نحن لا نزرع الشوك »
(١٩٦٨) فيقول أننا إذا قارنا بين هاتين الروايتين نجد « أنني
وضعت في « السقامات » أحداثا وأوصافا وأفكارا قد تبدو
زوائد ولكنني شعرت أنني يجب أن أضعها في الرواية ، أما في
« نحن لا نزرع الشوك » فهي من ناحية الهندسة القصصية أكثر
أحكاما ، ليس فيها زيادات مما لا تتطلبه حاجة القصة » .
(حديث خاص) .

ومن جهة أخرى فإن يوسف السباعي يصر على أن تتسلسل
أحداث رواياته زمنيا ، وأن يظل إيقاعها منتظما ، وأن تكون أفكار
شخصياته وأحاديثهم واضحة منطقية لأنهم في حالة صحو دائم
لا يجهلون ولا يهنون حتى في أشد حالات تأزمهم .



ويلاحظ أن أدب يوسف السباعي قد ساهم في اتجاه برز
بعد عام ١٩٥٢ في أدبنا المصري المعاصر ، هو تناول كثير من رواياتنا
أحداثا تقع خارج حدودنا ، وهو اتجاه يعكس مدى اهتمام
كتابنا بالعالم الخارجي واختلاطهم بنوله ، مما أثمر تجارب
جديدة خرج منها أدباء - مثل يوسف السباعي - عن البيئة
المحلية إلى نطاق أوسع وأرحب . فرواية « نادية » تقع أحداثها
في فرنسا ، و « جفت الدموع » تقع أحداثها في سوريا ، و « ليل
له آخر » تقع أحداثها ما بين سوريا وإنجلترا ، و « ابتسامه
على شفتيه » تقع أحداثها ما بين فلسطين والأردن .

هذا هو الوجه الأدبي ليوسف السباعي ، ولكن له وجه آخر لا يقل أهمية في حياتنا الثقافية هو **الوجه العملي** ، فلئن كان معظم الأدباء يكتفون من نشاطهم بما يكتبون ، ويصنفهم التحليل النفسي في قائمة الأشخاص الانطوائيين ، فإن هناك قلة تستطيع أن تجمع بين القلم والعمل ، فيكونون - بفضل هذه الميزة الفريدة - جسراً أو صلة بين رجال الفكر والفن ورجال الحياة العملية المرتبطة بالكسب وتدير الشؤون الخاصة بالمعيشة على نحو ما قسمهم المفكر الفرنسي جوليان بندا في كتابه « خيانة الكتبة » (١٩٢٧) . وفي بلاد نامية مثل بلادنا ما تزال تتردد في النظر الى الثقافة كضرورة من ضرورات الحياة ، ويتساءل من يبدعهم الأمر أيهما أجدي هل تنفق من مواردنا الاقتصادية المتواضعة على اخراج مجلة أو نشر كتاب أم نوفر هذه الأموال لإنشاء مصنع أو استصلاح أرض بور ، نجد أنه لولا هؤلاء القلة الذين يجمعون بين القلم والعمل لما وجد رجال الفكر والفن من السلطات من يقتنع ويقنع بأن المصنع والكتاب ضرورتان متلازمتان في كل نهضة حضارية ، وإن رجال الفكر يجب أن يكونوا موضع تشجيع وتقدير . هكذا كان دور مفكر مثل طه حسين في النصف الأول من هذا القرن .

فيوسف السباعي جعل شخصه ومنصبه في خدمة الأدب والأدباء ، فهو الذي أنشأ نادي القصة منذ أكثر من عشرين عاماً ثم جمعية الأدباء فاتحاد كتاب آسيا وإفريقيا ، كما أنه أفسح مكاناً بدار الأدباء لاتحاد كتاب فلسطين وجمعية الدراما . وهو الذي كان يشرف بنفسه على هذه الهيئات ابتداء من ديكور بنائها الذي يضمها حتى تدبير تمويلها . كما أنه أنشأ أكثر من مجلة أدبية ، وكان وراء انشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية وما يؤديه من خدمات ثقافية تحجم عن أدائها

الهيئات الثقافية الأخرى في مقدمتها منح جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ومشروع الكتاب الأول للشبان الأدباء ، وإجراء المسابقات المورية للقصة والرواية ، والمعوة الى عقد المؤتمرات والمهرجانات العلمية والأدبية ... الخ .

وهكذا مضى يوسف السباعي في رحلته الأدبية وشعاره « لا يغلبن جهل الناس بك علمك بنفسك » ، مفسرا ذلك بأنه لا يجب أن يتغلب على حقيقة علمك بنفسك جهل الآخرين بك الذي قد يعلى من حقيقتك فيملاك غرورا أو قد يحط منها فيثبط همك ، فلا تصدق هذا ولا ذاك لأنه جهل بحقيقتك .

الهلل ، القاهرة ، فبراير ١٩٧٤

محمد عبد الحليم عبد الله

وتطوره الروائي

ولد محمد عبد الحليم عبد الله في ٢٠ مارس ١٩١٣ بقريّة كفر بولين مركز كوم حمادة بمحافظة البحيرة . وتركت نشأته الريفية بصماتها الواضحة على ما كتبه من أدب فيما بعد لاسيما في أعماله المبكرة سواء من حيث اختياره للأماكن التي تدور فيها أحداث قصصه أو شخصياته التي خضعت تصرفاتها على حد تعبيره لمشاعر الريفي الحيّ الخجول المتدين . ثم تنقل ما بين دمهور والقاهرة حتى حصل على دبلوم دار العلوم عام ١٩٣٧ . وقد انعكست هذه الفترة من حياته على قصصه كذلك ، فكانت هجرة شخصياته من الريف الى عالم المدن الصغيرة أحيانا ، وكفاحها في جو المدينة المزدهم المقلد أحيانا أخرى من موضوعاته القصصية الأثيرة . ثم عمل محررا بمجمع اللغة العربية ، ونشر أولى رواياته بعنوان « لقيطة » عام ١٩٤٧ ، وهي الرواية التي حولت فيما بعد الى فيلم بعنوان « ليلة غرام » . وبلغ مجموع إنتاجه اثنى عشرة رواية - بالإضافة الى رواية أخيرة لم تتم - وتسع مجموعات قصصية ، عدا الكثير من أحاديثه الأدبية ومقالاته التي تلقى الكثير من الضوء على اتجاهاته الفكرية، وتعاون على تتبع تطوره الفني والروحي .

وعندما أبلغت النبأ الفاجع في ٣٠ يونيو عام ١٩٧٠ أدركت أنه قد انطفأت شعلة أخرى من تلك الشعلات القلائل التي تضيء

ليل حياتنا الأدبية ، واننى لن اعود ارى او اسمع الى هذه الكتلة من الأعصاب المشدودة التى تمتزج بركة الفنان وسخريته فتخلق سر الابداع الفنى .

وبدت لى حياة محمد عبد الحليم عبد الله نموذجا لحياة الأديب فى لحظته الحضارية التى عاشها . فقد فرض عليه أن يشق طريقه كأنما هو نبات شيطاني ، وكان يصف جيله بالجيل الضائع ، ضاع بين جيل الرواد الذى لقي حقه من التقدير والتكريم والجيل الأصغر الذى يد الكبار يدهم اليه وان أنكر هذا الجيل تلك اليد الملعود . لكنه - رغم ما يحسه من مرارة - يابى الا أن يواصل طريقه فالقن ضرورى لروحه ضرورة الطعام لجسمه .

لهذا لم يكف أديبنا عن الابداع الفنى لحظة واحدة ، ولقد ابلغنى - قبل أسابيع من وفاته - أنه بدأ يكتب روايته الثالثة عشرة . فلما سألته عن عنوانها أجابنى أنه لا يصرح العنوان قبل الانتهاء من روايته ، لأن الرواية هى التى تفرض عنوانها ، لكنه أشار الى فكرتها الرئيسية وبحث معى امكان سقره الى جبهة القناة على قناة السويس ليرى على أرض الواقع بعض فصول ما يكتبه بعين الخيال ، فلم تكن روايته بعيدة عما نتفعل به جميعا من أحداث . لكنه مضى قبل أن يتم ما بدأ ، لتنضم محاولته الى مجموعة الأعمال التى لم يتمها أصحابها فى تاريخ الأدب . فالأديب الذى وهب حياته للفن لا يدع قلمه حتى ينتزعه أحد اثنين : المرض أو الموت ، ومع ذلك فإن الأعمال التى لم تتم لقيت اهتماما فى تاريخ الفن لا يقل عما تم من أعمال . انها تصور الصراع البطولى بين الرغبة فى الحياة وظل أثوت ، وهذا هو مفزأها المميّ ، ومن هنا تستمد قيمتها الأولى .

أما قيمتها الثانية فتأتي لكونها أعمالا بدأها الفنان وقد اكتملت خبرته ، واستوت أدواته وتجربته .

فروايته الأخيرة التي لم تتم ، والتي كانت آخر ما خطه محمد عبد الحليم عبد الله تشير الى العطاء الذي كان يهم ان يقدمه ادينا الى جمهور قرائه لولا أن الموت لم يمهله . لقد تطور موضوعه الروائي خلال انتاجه الوفير على طول ربع قرن كانت العلاقات العاطفية هي موضوعه الروائي المحبب ، وكانت الاهتمامات الأخرى التي تبديها شخصياته نحو المشاكل الانسانية الأخرى أقل ، حتى تطور في روايته « الماحث عن الحقيقة » الى حب الحقيقة فقد تناولت قصة سلمان الفارسي في رحلته الروحية من الوثنية الى الاسلام ورحلته المكانية من فارس الى مكة . وفي روايته التالية « للزمن بقية » ، وكانت آخر ما نشره في حياته ، كان محور الموضوع الروائي حب المجتمع والاهتمام بمشاكله لا سيما مشكلة الحرية ، وما نحن نراه في هذه الرواية تؤرقه قضية الحرب والموت . انه يستقرئ التاريخ فيرى الحرب تدخل

في نسيجه ، فلا تفزعه الرؤية ، ولا يحاول ان يهرب مما يرى الى حلم تسعد فيه البشرية بالنبات والنبات ، بل يواجه الحقيقة بشجاعة . فنظام الحرب اقرب ما يكون الى نظام الكون - على تعبير أحد الجنود في روايتنا - لكنه يحاول ان يستخرج من مرارة هذه الحقيقة حلاوة ، فيعلن على لسان بطلته منى المنشاوي أن الله قال لنا بلغة الطوفان ان الحرب في سبيل بناء صرح كبير لا ضير عليها ان هدمت ؟ كواخ اليتامي والفقراء لتستعمل لبناتها واخشابها في بناء الصرح العالي . والمقاتلون في جبهات القتال يضحون وهم لا يشعرون ليخطوا لنوم النائمين طريق عالم مطمئن . وبعد أن طافت السيدة منى تبحث عن زوجها الضابط المفقود

في حرب ١٩٦٧ ورات ناسا في المستشفيات والمصحات من الذين فقدوا ذاكرتهم أو أصابتهم عضلة الحرب ، عادت بفكرة مقنعة لا تقبل الجدل هي أن الموت في الحروب أقل ما يجب أن يثير أحزاننا ، فإذا كانت الحرب هي سوق الموت فكيف نستنكر أن تروج فيها السلعة الأصلية .

وكانت منى المنشاوى هي التي سبق أن أعلنت صراحة أن الموت أشد الأشياء احتياجا الى الشعور الرومانسى ، ونحن محتاجون للموت في مصر ، محتاجون لأن نتخذ وسيلة الى غاية ، محتاجون اليه من جديد ، وعلينا أن نعاود الموت بطريقة جديدة . ثم تشير الى موت المسيح ، والى قول غاندى أننا يجب ألا نخاف من الموت الا اذا خفنا استبدال ثوب بثوب ، نظرة بسيطة لكنها محتاجة الى تدريب .

هكذا يحاول محمد عبد الحليم عبد الله في آخر أعماله الأدبية أن يستخلص بصيص النور وسط حلقة الظلام ، وأن يقف أمام الموت وقفة الرومانسيين العظام الذين سبقوا أن ربطوا بين الموت والحب ، فها هو ذا يربط بدوره بين ما يقع في الحرب من موت وما ينتج عن ذلك من خلاص ، مقتبسا على لسان بطلته قولا أحد المشهورين أن موت المسيح كان قمة الرومانسية . وهذه النظرة من محمد عبد الحليم عبد الله للموت هي استمرار لوقفت الشجاعة أمامه ، فهو دائم التنبيه الى تلازم الحياة والموت ، إلى دائم التبشير بأن الحياة أقوى من الموت ، والحب أقوى من الحرب .

ومن كانت تشغله قضية الحرب يشغله التاريخ بالضرورة يقول فتحى سالم أحد شخصيات روايتنا أن التاريخ الواقعة

هذه الأيام أمام سبورة الزمن كمدرس مرتبك يكتب ويسمح حتى
 تستقر الصورة . والدكتور أمين الوالد الروحي لشخصيات
 الرواية أستاذ في التاريخ . ولابد أن نشير هنا الى احدى القصص
 القصيرة لمحمد عبد الحليم عبد الله والتي وجدت بين أوراقه
 ونشرت بعد وفاته بعنوان « الدموع الخرساء » ففيها نجد
 الشخصيتين الرئيسيتين طالبين بقسم التاريخ كلية الآداب .
 ووالد احدهما تاجر كتب ووالد الآخر تاجر أسلحة . وأهمية
 هذه القصة انها تدلنا الى أى حد كان كاتبنا مشغولا في أيامه
 الأخيرة بفكرة استخدام السلاح ، حتى اننا يمكن أن نعلل عدم
 نشره هذه القصة أنه ربما رأى أن يطورها في روايته التي بين
 أيدينا ، ففضل التريث حتى يكتمل العمل الجديد ويتضح مدى
 استقلاله عنها فيتخذ قرارا بشأن نشرها . ويؤكد رأينا أننا
 نجد احدى شخصيات روايتنا وهو زهير أبو علي قريب الشبه
 بشخصية أمير السلحدار في القصة القصيرة ، فوالد كل منهما
 تاجر من تجار السلاح ، الأول من مريدي الدكتور أمين أستاذ
 التاريخ والآخر تلميذ بقسم التاريخ وعضو في جماعة نهضة
 التاريخ التي يرأسها الأستاذ شفيق . وهو مثل منى المنشاوي
 في روايتنا يحاول أن يعثر على بصيص الحياة في ظلمة الحرب .
 فيقول لصديقه أحمد فكرى ابن بائع الكتب ان الحرب تعديل
 مسار الحياة عن طريق جسر الموت ، بينما يحاول ابن تاجر
 الكتب أن يبحث عن خط الحب الذي يحول الحياة الى نوع
 آخر لا تسوده قسوة الحرب . ويسخر ابن تاجر السلاح من
 صديقه ابن بائع الكتب فيعلن انه حين تقوم الحرب فربما كنت
 انت يا ابن بائع الكتب أكثر اندفاعا منى نحو زيادة عدد الموتى
 وأنا ابن تاجر السلاح . وزهير في روايتنا شاب يخاف من الموت
 مع أن والده من تجار الموت ، وقد منحه الموت كنوزا ومكانة

اجتماعية ، وعندما رأى والده يدبر حوادث الموت ليبيع سلاحه لم يعد يتصور أن الموت من فعل الله وحده . مخبريات مريزة يكشف عنها محمد عبد الحليم عبد الله وهو يفضح تاجر الحرب على النطاق الدولي حين يناقش تاجر الأسلحة على النطاق الفردي .

وكما تدلنا هذه الصفحات التي لم تكتمل من روايتنا على مدى تطور الموضوع الروائي لدى محمد عبد الحليم عبد الله فإنها تدلنا على مدى تطور شخصياته الروائية أيضا . ولعل أوضح ما يكون ذلك هو شخصياته النسائية وعلاقاتها بعالم الرجال ، فقد كانت نماذجه النسائية الأولى لا يشغلها إلا الحب ، ومع ذلك فإن نظرتها إليه نظرة خائفة وتعبيرها عنه بطريق الحوار مبني على المدار والتورية . ثم تطور النموذج في رواية شجرة اللبلاب فأصبح فتاة متعلمة متعطشة للحب لها فلسفة خاصة فيه طبقتها على أول شاب قابلها وكان من سوء حظها شككا معقدا ، فلما انتحرت اكتشف أنها شفته من علته ولكن بعد فوات الأوان . ويرى محمد عبد الحليم عبد الله أن حب البطلة هنا لفتاها كان شيئا يشبه الرسالة الاجتماعية ، فهي تريد أن تخلصه من البلبا التي تراكمت في نفسه أيام طفولته ، أي أنه كان حبا مطهرا وكانت البطلة تقوم بدور المخلص . وجاءت بطلة شمس الخريف امرأة ذات ماض ولكنها ندمت ولما أحبت وأرادت أن تسعد من أحبته لم تكتم عنه أمرها فظهرت المرأة هنا أكثر شجاعة من سابقتها لأنها اعترفت عن طريق الخطابات بالزلة الوحيدة التي اقترفتها والتي بسببها هجرت زوجها لأنها لم تشأ أن تكون اناء يشرب منه رجلان . ثم نالت السيدة « ف » بطلة شمس الخريف

الفران من حبيبها وتزوجا . وكانت هذه ارماسات التحول .
فقد كان ثمة اهتمام شديد يديه أبطال الروايات بعذرية
الفتاة تتحدث على اساسه علاقاتهم العاطفية ، وبعضهم لا ينساح
في ذلك أبدا مهما أبدى له من الأسباب والتبريرات كما حدث
من بطل رواية « البيت الصامت » التي نشرت بعد شمس الخريف
بستة عشر عاما ، فالتحول لم يتم مرة واحدة . غير أنه نتيجة
لتطور المجتمع المصرى وتطور الكاتب أصبح الاهتمام في رواياته
الأخيرة يتجه نحو عذرية الروح .

وصحب ذلك تطورات أخرى ، لم يعد هناك لقاء تصحبه
لهفة واشواق ، ولا فراق تصحبه صدمة أو فجيعة ، المرأة
تعمل كالرجل سواء بسواء ، تعامله معاملة الند للند . هكذا كانت
السيدة أسرار في رواية « للزمن بقية » . وهكذا يقدم لنا الكاتب
شخصية السيدة منى المنشاوى في روايتنا . انها تزور أصدقاءها
في بيوتهم ويزورها آخرون في بيتها ، فتتلاقى العقول بينما
يتوارى الجنس : ان وجودها الأنثوى ما يزال حاضرا يشيع
العنوبة والبهجة والحيوية بين أصدقائها وبيننا نحن كقراء ، وقد
پرغبتها البعض لكنها رغبة لا توغل في الجنس ، ولا يكون هو محور
العلاقة الأساسى . وكلا السيدتين أسرار ومنى تعملان بالصحافة ،
وهى مهنة تتصل بالفكر أكثر مما تتصل بطبيعة الجنس النسائى
على نحو ما نجد في رواية مثل « لقيطة » أولى رواياته التي
تعمل بطلتها مرضية ، لقد كفت المرأة في رواياته الأخيرة عن أن
تكون اما زوجة أو حبيبة فقط ، وأصبح لها دور أكثر مشاركة
في الحياة العامة .

وكما تطور الموضوع وتطورت الشخصيات ، كذلك تطور
الأسلوب الروائى عند محمد عبد الحليم عبد الله . واهتمام

كاتبنا بالأسلوب اهتمام قديم بدأ منذ كتب أولى رواياته ، حتى لقد حسبه ذلك عليه بعض النقاد بدلا من أن يحسبه له ، ولا سيما فيما يتصل بلغة الحوار التي قيل انه يضحى فيه الأسلوب المعبر عن كل شخصية في سبيل الحرص على تقديم أسلوب جميل حتى ليتشابه الحوار كأنه صادر من شخصية واحدة أو من المؤلف نفسه . ولا عجب فمحمد عبد الحليم عبد الله يرى أن الأسلوب كالموسيقى التي يجب أن تصحب الرقص أو عرض الفيلم السينمائي . فالرقص بلا موسيقى حركات نصف حية ، وكذلك العمل بلا أسلوب رقص بلا موسيقى .

وهكذا توضح تلك الرواية التي لم تتم أن الكاتب لم يعد يتدخل بالشرح والتعليق كما نلمح في روايات سابقة ، لهذا توارت إحدى سماته الأسلوبية السابقة وهي التشبيهات والحكم أي استخراج العام من الخاص ، وترك شخصياته تتحدث على لسانها كل منها يعبر عن شخصيته بعد أن أطلق لها حريتها الفنية . وفي الوقت نفسه ازداد أسلوبه غزوبة وشاعرية ، وأصبح أكثر صفاء ونقاء ، كأنما يترقرق على صفحة جدول في ليلة قمرية .

مايو ١٩٧١

يحيى حقى

فنان الصورة القصصية

- ١ -

ولد يحيى حقى فى السابع من يناير عام ١٩٠٥ فى درب الميضة وراء مسجد السيدة زينب ، ولاشك أن مولده فى هذا الحى كان له أثره فى أن تكون الأحياء الشعبية - وحى السيدة زينب بالذات - مسرحا محببا الى قلبه فيما أبدعه من إنتاج أدبى فيما بعد . ويبدو أنه فقد أباه فى طفولته ، فتحملت أمه مسئولية تربيته وأخويه إبراهيم وإسماعيل ، فحرصت على إلحاقهم بأعلى مستويات التعليم . وحصل يحيى حقى على « البكالوريا » عام ١٩٢١ ، ولما كان من بين الخمسين الأوائل فقد التحق بمدرسة الحقوق وتخرج فيها عام ١٩٢٥ .

عمل يحيى حقى معاونا للإدارة لمدة سنتين فى مدينة منفلووط بالصعيد الأوسط ، وقد سجل ذكرياته خلال تلك الفترة فى كتابه « خليها على الله » ، ثم انتقل للعمل بالسلك الدبلوماسى مما أتاح له التنقل فى كثير من البلاد الأجنبية ، لا تنقل السائح العابث بل تنقل الرحالة الذى يحتاج له أن يعيش من الداخل مع كل قوم يقيم بينهم ، حتى أن زوجته الثانية فرنسية ، وكانت الزوجة الأولى قد توفيت بعد فترة قصيرة من ولادتها ابنته الوحيدة . وهو يوضح أثر السنتين اللتين أمضاها فى الصعيد

في ختام كتابه « خليها على الله » فيقول انه كان يمكن - خلال عمله الدبلوماسي - أن تأسره المظاهر البراقة ويضيع ويصبح « تفاحة لابسة سموكن » ، لكن شيئاً واحداً أنقذه هو عمله بالصعيد الذي طالما أزهقه وأذاقه من عذاب الجسد والروح اشكالا والوانا ، فقد عرف بفضل بلده ومشاكله وشدة حاجته لمن يأخذ بيده من أبنائه حتى كاد يؤمن أن خير من يصلح للتمثيل الدبلوماسي هو من غرق في الريف بين أحضان أهله زمناً غير قليل .

الى جانب ما كان لمسقط رأسه ولأول مكان عمل فيه من أثر على انتاجه الأدبي ، فقد كان للبيئة التي نشأ فيها أثرها بدورها عليه . لقد نشأ يحيى حقي في وسط يحب القراءة ، فأخوه الأكبر ابراهيم كونه مكتبة عربية انجليزية كانت أول معين استقى منه ، وأخوه اسماعيل كتب مسرحية لم تمثل . أما عمه محمود طاهر حقي فهو مؤلف رواية عنراء دنشواي وقصص ومسرحيات أخرى .

كذلك اذا لاحظنا أن سنوات النضج الفني المبكرة ليحيى حقي كانت عقب ثورة ١٩١٩ ، وجدنا أنها تركت بصماتها الواضحة على انتاجه الأدبي وأهمها الشعور بالقومية المصرية . فهذا الشعور ترك آثاره على الفنون والآداب بمختلف أنواعها في ذلك الوقت . فظهر مختار في الفن التشكيلي يستلهم مصر الفرعونية ومصر الحديثة في تماثله شكلا ومضمونا ، وظهر سيد درويش الذي أجرى تغييرا حاسما في الموسيقى الشرقية ، فبعد أن كانت تعتمد على الطرب وعنصر التكرار عمل على إيقاف الشعب بأغان استلهمت معانيها كما استلهمت موسيقاها من حياة الطبقات الشعبية .

أما في مجال القصة القصيرة فقد ظهرت مدرسة أطلقت على نفسها اسم « المدرسة الحديثة » تدعو إلى أحياد فن مصرى صادق الإحساس ، وأدب واقعى متحرر من التقاليد . هذه المدرسة هي التي اتصل بها يحيى حقى ، ونشر في صحيفتها : الفجر (صحيفة الهدم والبناء) أولى قصصه عام ١٩٢٦ ، وكان لاشك يقرأ وبالتالي يتأثر بما يكتب فيها ، وبما يدور من مناقشات بينه وبين من يكتبون فيها ، وكان رئيس تحريرها أحمد خيرى سعيد ويلقبه يحيى حقى بتأطّر المدرسة التي كان من أعضائها محمود طاهر لاشين وإبراهيم المصرى وحسن محمود ومحمود عزمي وحبيب الزحلاوى والدكتور حسين فوزى .

ويرى يحيى حقى أن أعضاء هذه المدرسة - وهو أحدهم - مروا بمرحلتين : مرحلة اتصال بالأدبين الفرنسى والانجليزى وأطلق على هذه المرحلة الحاسمة اسم مرحلة الغذاء الفهنى ، ثم مرحلة الاتصال بالأدب الروسى وتلك هي مرحلة الغذاء الروحى ، وقد بهرهم الكتاب الروس بما حرك نفوسهم وألهب عواطفهم ودفعهم للكتابة بحرارة الشباب ، ذلك لأنهم وجدوا أدبا يتحدث عن الاعتراف والنزعة إلى التطهر والفداء والبكاء على مآسى الحياة والإيمان بالقدر والثورة عليه في وقت واحد ، أدبا يتحدث عن الصلاة والتراثيل وعن الخمر والبغاء والجريمة والعقاب والقديسين والشياطين ، وهو يحفل بدراسة النفس البشرية والمشاكل الاجتماعية نفس خفاوته بوصفه الطبيعة ومشاعنها والتفنى بجمالها .. وهذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقى الملهب العاطفة المحروم من الحب . وقد ترك هذا كله أثره الواضح بدوره على إنتاج يحيى حقى الأدبى ، كما تركه على إنتاج زملائه .

الى جانب ما تركه مستقط رأسه والبيئة الأسرية واتصاله
بالمدرسة الحديثة وليلة ثورة ١٩١٩ ، على أدب يحيى حقى .
فلاشك أنه قرأ في شبابه المبكر عبرات المنفلوطي ونظراته وهو
مما يعتبر في باب المقالات القصصية ، كما رأى أدباء يبرعون في هذا
الفن مثل ابراهيم عبد القادر المازني :

كل هذا كان له تأثيره عليه الى جانب مزاجه الفني الخاص .
فيحيى حقى هو التيار المستمر الذي يمثل انتاجه صراع المقال
الأدبي مع القصة القصيرة بالمعنى الغربي كما وفدت علينا في
اواخر القرن التاسع عشر حتى أمكن شتلها في بيئتنا المصرية قبيل
ثورة ١٩١٩ . فكانت محصلة هذا الصراع لديه هي غلبة ما يعرف
في النقد الأدبي بالصورة القصصية .

ولعل مجموعته « عنتر وجولييت » هي أنصع دليل على
هذا الصراع ، فقد قسمها قسمين : القسم الأول تسع قصص ،
والقسم الثاني إحدى عشرة لوحة كما سماها . وهو يصف هذه
اللوحات بأنها شيء متردد بين الانتساب من قريب الى المقال
والانتساب من بعيد الى القصة القصيرة ، فليس غرضه الأول
هو عرض آراء بل وصف الحياة وطبائع البشر .

وهذه اللوحة لم تولد منفصلة عن القصص ، بل إن
يحيى حقى يدلنا بنفسه على كيفية ولادتها أثناء صراع القصة
والمقال في لحظة إبداعه الفني . فهو يردد قول تشيكوف إن
القصة القصيرة الجيدة هي التي لها مقدمة محنوفة . ويضرب
مثلا على ذلك بقصته المسماة « في العيادة » فهو يقول انه وجد
نفسه حين كتبها يطيل المقدمة حتى بلغ حدا يفوق القصة ذاتها
كمقدمة للقصة ، وإن أبقاها في الكتاب بين لوحاته . ويستطرد

قائلا : وسيلحظ القارئ أن المقدمة هي التي هيأت لى إن أبدأ القصة ذاتها وأنا شديد الإحساس بعذاب الانتظار ، فالقصة تدور حول عانس تعاني انتظار الزوج ، والمقدمة تصف عذاب زوار العيادة في انتظار الطبيب .

ويمضى يحيى حتى خطوة أبعد في اعترافه بالشكل الأدبي الذى يؤثره ، حين يتحدث عما نشره على أنه قصص ، مثل قصة « قنديل أم هاشم » التى يقول عنها : أنا أدري الناس بعبوب هذه القصة ، وأهمها خلوها من الحوادث ، وربما كان رشاد رشدى على حق حين نفى عنها صفة القصة ، ولكنها تمثل مع ذلك فهمي الخاص للقصة ، فأنا ضيق الصدر بالسرد وتتابع الحوادث وأحب أن أصل بسرعة الى المغزى والدلالة .

وأخيرا يعمم يحيى حتى هذا الحكم على انتاجه بقوله : على كل حال تستطيع أن تصف أغلب انتاجي بأنه تأملى وصفى تحليلى . ولذلك فعنصر الخيال فيه ضعيف والحادثة كذلك ليست بذات أهمية .

ونحن وإن كنا لا نوافق الأستاذ يحيى حتى على بعض هذا القول - ففيه شيء كثير من تواضع الفنان - إلا أنه يحدد لنا الشكل الأدبي الذى آثره . فعنصر الخيال موجود بلاشك فيما قدمه يحيى حتى من صور قصصية .

وهو نفسه يعود في مقال له عما سماه باللوحات القلمية للشيخ مصطفى عبد الرازق فيصفها - وكأنه يتحدث عن أدبه - بأنها تنأى عن الأسلوب التقريرى والتعبير المباشر والهدف المقصوح ، ولهذا فلا يمكن تسميتها بالمقال لأنه ليس من شأن هذا الفن صنع أداة من منطق سليم يخاطب العقل وحده

ويزيده علما ، بل ان يحدث في روح القارئ هذه الهزة اللذيذة ،
التي هي من فيض ريات الفنون وحدها مهما تعددت اسمائها ،
انه اذن فن بين بين ، ولعل هذه الصفة البينية هي التي تضفي
عليه جماله الفريد الحائر النسب ، وهي التي يمكن فيها
كذلك سر تضعضه واهماله عندما يستبد عند النقاد مطلب التزام
القوالب المقررة المعتمدة ،

وعمر الفن يمضي في محاولة الابتكار ، والهروب من قيود
الحدود المرسومة . انه فن يحركه مزاج يمنحه قدرة الانتباه
لتعدد الخيوط وتشابكها في نسيج الحياة ، والوقوف عند
المتناقضات وقفة التعجب ، لطلب التفكه تارة ، وطلب التماسي
تارة ، لطلب ارقى متعة وتمقيد يختلط فيه التفكه والتماسي
معاً . وهو فن الفاظه غير مستمدة من القاموس ، كما في المقالة ،
بل من التفاعل الداخلي في العمل الوليد ، ومن تشابك الاشارات
المتبادلة بين جوانبه من قريب ومن بعيد .

ويرى يحيى حقي انه وان كان هذا الفن قريبا من القصة
لهذا السبب ، فهو أيضا قريب من الفنون التشكيلية لأن متعته
الكبرى الرسم وان كان بالكلمة لا باللون والفرشاة . فالمرئيات
مجاله كما هي مجال الفنون التشكيلية ، وان تعداها فطمع أيضا
أن يرسم بالقلم ملامح العواطف مستقلة في عالمها المعنوي وليس
باعتبارها ملاحظة بادية على الوجوه ناطقة في الميود . ولهذا
فهو أيضا من اقرباء الشعر .

ويعلن يحيى حقي ان هذه اللوحات القلمية أو الصورة
القصصية تكاد تستقل بأغلب الانتاج البكر لمحمد ومحمود تيجور
وطاهر لاشين وبقية أعضاء المدرسة الحديثة ، لأنها كانت بمثابة
الخطوات الأولى والتجارب الميدانية في فن القصة القصيرة .

فاذا استعرضنا ما كتبه يحيى حقي في الفترة الأولى من حياته الأدبية (من عام ١٩٢٦ حتى عام ١٩٣٣) سواء في صحيفة (الفجر) أم في صحف أخرى كالسياسية ، والمجلة ، والمجلة الجديدة ، فاننا نجد فيه بنور معظم انتاجه الأدبي بعد ذلك .

قصة فلة ومشمش ولولو قصة ثلاث كلاب تمثل ثلاثة أجناس أو طبقات في المجتمع المصري وقتئذ ، مشمش قط بلدى من متشردى القطط تمتلكه أمرة أبو السعود أفندي المصرية ، ولولو كلب صغير الحجم من صنف خليط بين البلدى والرومى له ذيل مقطوع وشعر غير طويل ، علقت صاحبة الرومية في رقبته جرسا صغيرا يرن كلما جرى أو مشى ، وتسمع نباحه الضئيل كلما اقبل طارق على باب الشقة . أما فلة فهي من الصنف الروسى ببيضاء اللون ذات ذيل قصير وشعر طويل ورأس صغير مستدير وعينين مستديرتين أزرق كلون السماء الصافية وتملكها امرأة تركية ، وتتلخص القصة في هجوم مشمش على فلة وتسجل لولو ، وينعكس هذا بدوره على أصحاب الكلاب الأدميين فيتبدور معركة بينهم .

نلاحظ في هذه القصة اهتمام يحيى حقي المبكر بعالم الحيوان ، هذا الاهتمام الذي لازمه وأصبح من أهم معالم أدبه فيما بعد ، ولعل هذه القصة - التي لم تضمها إحدى مجموعاته - كانت وراء كتابته قصة عنتر وجولييت فيما بعد ، وهما بدورهما كلبان أحدهما بلدى والآخر افرنجى . ولئن كنا نلاحظ في هذه القصة بنور الاهتمام من ناحية المضمون بعالم الحيوان ، فاننا نلاحظ فيها اهتمامه من ناحية الشكل بالصورة الوصفية التى

أصبحت هي أيضا من معالم فنه القصصى ، حيث قدم لنا في هذه القصة ثلاث صور وصفية للكلاب الثلاثة .

أما قصة السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود فهي قصة يعترف مؤلفها أنه كتبها متأثرا بالقصاص الأمريكي ادجار آلان بو بعد أن قرأه ، وفيها نجد بذور **اتجاهه الرمزي** الذي وصل إلى ذروته فيما بعد في قصته « صبح النوم » .

وبعكس ذلك نجد أن قصة « قهوة ديمتري » .. تمثل **اتجاهه نحو الواقعية** . وكان يحيى حتى يفهم الواقعية في ذلك الوقت بالمعنى التسجيلي ، ويعترف هو نفسه بذلك قائلا انها قهوة حقيقية موجودة في مدينة المحمودية ، وقد اعطتني هذه القصة درساً انتفعت به طول حياتي . فقد سجلت فيها الواقع كما هو ، ووصفت العملة بطربوشه المائل كما هو في الحقيقة ، مجرد وصف بريد لا أقصد به شيئاً ، فإذا بالعملة يفضض غضباً شديداً ويظنني أهراً به ، فتجنبت ذلك فيما بعد . وفهمت أن الأدب الواقعي ليس هو التصوير الفعلي ، وأصبحت الشخصيات التي ارسحتها ليست منقولة عن فرد واحد بل عن مجموعة من الأفراد .

أما قصة « الموت والتفكير » فقد وضع فيها اتجاهه الذي سيصبح هو الاتجاه المسيطر على أدبه كله فيما بعد كما ذكرنا ، وهو **الشكل الفني الذي يجمع بين القصة والقال** ، وهو يحدد هذا الشكل لنفسه في تلك الفترة في بعض ما كتب ، قصة « عضمة » التي نشرت في صحيفة السياسة عام ١٩٢٨ يقول عنها انها « صورة اجتماعية » ، بينما يجعل عنوان قصة أخرى « صورة من الحياة » .

أما « قصة في سجن » فإنها تمثل بفور موضوع من أهم الموضوعات التي اهتم بها يحيى حقي في قصصه فيما بعد وهو **عامل الإرادة في حياة الناس** .

وحين سئل يحيى حقي عن أهم الأفكار التي تلح عليه في قصصه كان أول هذه الأفكار هو الاعلاء من شأن الإرادة وجعلها أساسا لجميع الفضائل .. وهذا ناتج عن تصوره أن العالم معركة كبيرة ، والسلاح هو الإرادة . ثم يستطرد قائلا انه أغرم بأن يصف مرارا شخصية رجل طيب لكنه ضعيف الإرادة فتكون النتيجة انه يجزر . نجد هذا في نهاية الشيخ مصطفى التي نشرها في السياسة ، وفي قصة أم العواجز ، والسلحفاة تطير .

و « قصة في سجن » تمثل أثر الضغط الجنسي على إرادة الرجل في علاقته بالمرأة ، فهي قصة عليوى الفلاح المجتهد الأمين الذي وثق به صاحب الأرض فكلفه بأن يبضى بقطيع له من الأغنام إلى تاجر من معارفه بالمنيا ، ليعقد صفقة بيعها ، فتلقى المقادير في طريقه بفجرية شابة يهيم بها إلى حد الهوس ، ويعرض عن حياته السابقة كلها ، حتى يبدد ما أوتمن عليه ويصير صعلوكا يلاحق الفجر في طوافهم ، ويصبح طريدا مثلها ، بعد أن ذابت إرادته في إرادتها .

وقد تتبع الدكتور نعيم عطيه هذا الخيط في قصص يحيى حقي في كتابه « يحيى حقي وعالمه القصصى » (١٩٧٨) ابتداء من الضغوط الاجتماعية في عامل الإرادة في أدب يحيى حقي ، وفي فصول الكتاب الأخرى يتحدث عن أثر الضغوط الجنسية على هذا العامل ، ثم واصل انهزام هذه الإرادة من التردد إلى التراجع إلى الهاوية فالانعدام التام بلا إرادة .

والقصص التي اشرنا اليها ، لاسيما « قصة في سجن »
تستلهم الحوار العامي ، وهو أمر ظل يحيى حتي مختصا
له حتي آخر مجموعة قصصية نشرها وهي « عنتر وجولييت » .
أما السرد فقد أوضح لنا في مقدمة هذه المجموعة فهمه لاستخدام
اللفظ العامي وحدده بخمسة شروط :

١ - ألا يجد في الفصحى - بمقدار علمه - لفظا يؤدي
كافة المعاني والايحاءات التي يحتاج اليها ويمده بها
اللفظ العامي وحده .

٢ - أن يكون شكله شبيها بأشكال اللغة الفصحى .

٣ - أن يضعه في الجملة كما تنطق به العامة فلا يخضعه
لقواعد النحو والصرف وصيغة المثني وجمع التكسير
وجمع المذكر السالم ... الخ .

٤ - أن يكون متجردا من قواعد اللغة العامية كادخال
حروف الباء وأوائل الأفعال أو النفي بحرف الشين
في آخر الكلمة .

٥ - وأخيرا - وهذا هو الشرط الأساسي - أن يكون في
اللفظ العامي شحنة فنية تدل على حسن ذوق أهل
البلد وظروفهم وطرافة منطقهم .

كذلك فإن « قصة في سجن » تدلنا على اهتمام يحيى جلي
المبكر بتجاريبه على الشكل القصصي ، فقد حاول - خلافا
لزملائه - ألا تجيء قصصه على وتيرة واحدة . ففي هذه القصة
مثلا نجد استخدام أكثر من وسيلة للسرد القصصي ففيها الوصف
وفيها الحوار والمونولوج وهو شكل لم يكن مألوفا وقتئذ . كذلك

فان قصة « السلحفاة تطير » التي نشرت في تلك المرحلة تنتهى بما تبدأ به ، وهو ما أطلق عليه يحيى حتى اسم الشكل الدائرى .

وهكذا نجد ان قصص يحيى حتى المبكرة تتضمن معظم البذور التي تطورت ونمت فيما بعد وأولها تطبيق الدعوة الى خلق أدب مصرى نابع من بيئتنا ، واهتمامه بعالم الحيوان ، واتجاهه الواقعى والرمزى ، واهتمامه بمعامل الارادة في حياة أبطاله لاسيما عامل الجنس في تلك المرحلة الأولى ، ثم حوارهِ العامى ، واجراء أكثر من تجربة على الشكل القصصى ، وأخيرا - وهو أبرز خصائصه الفنية - غلبة الصورة القصصية على انتاجه .

- ٣ -

والى جانب ذلك فقد بدأ في هذه المرحلة المبكرة اتجاهه الى النقد الأدبى فقد نشر عدة مقالات نقدية - في ذلك الوقت - ضمن بعضها في كتابه « خطوات في النقد » الذى نشره فيما بعد مثل مقالاتيه عن المجموعتين القصصيتين لمحمود طاهر لاشين : « سخرية الناي » و « يحكى أن » ، ومقال عن مجموعة من أغاني أحمد رامى كان قد جمعها في كتيب وقتئذ ، ومقال آخر عن المسرحية الشعرية « مصرع كيلوباترا » لأحمد شوقي . فهو لم يقتصر في نقده اذن على ميدان القصة على نحو ما فعل في ابداعه الفنى بل تجاوزه الى ميدان الشعر والمسرح . وفي هذه المقالات نلمح أيضا بذور ما عرف عنه فيما بعد باسم **النقد التآمرى** ، فهو يقول في مقاله عن مجموعة قصص سخرية الناي انه سينتقد هذه القصص من وجهة نظر القارئ الذى لا يهمه سوى أن يظفر بها يشبع روحه ويغذيها دون أن يتعرض للمناقشات الجدلية

عن راسه والنعاد ، وهل يجب ان يحكم الناقد بأصول الفن المعترف بها أم له أن يعتمد على مزاجه وشعوره الشخصي . كما يعترف في مقدمته للكتاب الذى جمع فيه هذه المقالات النقدية بأنه لم يخرج عن دائرة النقد التأثرى فليس في كلامه ذكر للمذاهب ، ويعلل سبب ذلك انه لم يلتحق بكلية الآداب في إحدى الجامعات ولا درس النقد دراسة منهجية تاريخية .

وفي هذه المقدمة يتحدث عن تطوره النقدى فيقول انه اشتد في القسوة على بعض من تناولهم بالنقد ، واستخدم أسلوب وخز الأبر الذى دلس نفسه عليه بأنه دعاية مقبولة ، ويبرر ذلك بأثر البيئة الأدبية التى نشأ فيها حين كانت معارك النقد لا تترفع عن حدة اللفظ والتجريح . لكنه يلحظ بشئ من الرضا اعتدال لهجته حين تقدم به العمر . ومعنى هذا أنه تطور في نقده من مرحلة السخرية المريرة الى مرحلة أكثر هدوءا وربما أكثر تعمقا للعمل الأدبي .

ولكن لما كانت التأثرية في النقد تجمع بين التفسير والتقييم ، فإن بعض النقاد كالدكتور محمد مندور ، رأى أن نقد الأستاذ يحيى حقى ليس تأثريا بهذا المعنى بل هو نقد تقييمي في جوهره ، وإن كانت أسس التقييم لا تنهض على الحاسة الجمالية وحدها بل يجمع اليها فطنة مرهقة لوظيفة اللغة بعناصرها المختلفة في الأدب ، وحاسة قوية بوظائف الأدب الانسانية العامة والقومية المحلية . وهكذا يمكن القول ان أبرز اتجاه نقدي عند يحيى حقى هو دراسة أساليب التعبير وضرورة الاهتمام بها في الدرجة الأولى .

تلك هى أبرز معالم المرحلة الأدبية المبكرة ليحيى حقى . ولعل السنتين اللتين أمضاها في الصعيد كانتا أكثر السنوات

استقبل في معيشته لأول مرة في حياته كما اتاحت له حرية الاتصال الجنسي وتجربة أول حب في حياته ، واتصل بالطبيعة المصرية اتصالا مباشرا حيث عرف الريف المصري وفلاحه وحيوانه وما فيه من جمال وبؤس . وسجل هذه التجربة على مستويين : مستوى المذكرات في كتابه « خليها على الله » ومحورها الهوة التي تفصل بين الحكومة والفلاحين . . . ومستوى التصوير القصصى في مجموعة دماء وطن وهي صعيديات تدور في منفلوط ، ولها بقية في مجموعة أم العواجز قصة « قزازة ريحة » و « حصير الجامع » . ومن أجمل قصصه التي استلهمها من تجربة وجوده بالصعيد وكتبها في تلك المرحلة قصة « البوسطجي » ، وفيها يواصل تجربته في الشكل القصصى حيث يستخدم ما يعرف بالفلاش باك وهو شكل كان نادر الاستخدام في ذلك الوقت .



أما المرحلة الثانية فتبدأ بسفره الى الخارج الذي انتهى الى أوروبا عام ١٩٣٤ مارا بالحجاز وتركيا . تلك مرحلة اتصاله بالحضارة الأوروبية وبدء تتلمذه في الموسيقى والتصوير والمسرح . وكان اثر هذه الرحلة في حياته اتساع أفق ثقافته . وبعد عودته من أوروبا كتب قصته القصيرة الطويلة الشهيرة « قنديل أم هاشم » التي عبر فيها عن مشاعر الصراع بين الشرق والغرب ، كما عبر توفيق الحكيم عن الموضوع نفسه في « مصفور من الشرق » ومن بعدهما من الأدباء المصريين والعرب مثل سهيل ادريس في روايته « الحي اللاتيني » والطيب صالح في روايته « موسم الهجرة الى الشمال » .

فاسماعيل بطل قنديل أم هاشم يقطن حيا من أكثر الأحياء شعبية وتعلقا بالأولياء هو حي السيلة زينب - نفس الحي

الذي ولد فيه كاتبنا - ويسافر اسماعيل الى انجلترا لدراسة الطب ، حيث يلتقى بماري الانجليزية التي يتشرب على يديها اسرار الحضارة الأوروبية وتحضه على الثورة على تقاليد بلده . وليلة عودته الى القاهرة يقابها بأمه وهي تقطر في عيني قريبته فاطمة النبوية قطرات من زيت قنديل أم هاشم (وهو لقب من القاب السيدة زينب) فصرخ في أمه كيف تقبل هذه الخرافات والأوهام وهي مؤمنة تصلى وطوح بالزجاجة . ثم صم أن يطعن الجهل والخرافة في الصميم طعنة نجلاء ولو فقد روحه ، وتوجه الى مقام السيدة ثم أهوى بعصاه على القنديل فحطمه ، وكانت تقتله الجموع لولا أن أنقذه صديقه الشيخ الدردري . وبعد مرض طويل بدأ يفكر هل يعود الى أوروبا حيث عرضوا عليه منصب أستاذ مساعد . وظل يعالج قريبته بكل ما تلقاه من علم لكنه لم يفلح ، حتى اكتشف ذات ليلة أن لا علم بلا إيمان أو على الأقل أن عليه ألا يهزا بمعتقدات قومه اذا أراد أن يكتسب ثقتهم ويفيدهم بما حصل عليه من علم ، وأن المريض اذا لم يكن مؤمنا أو على الأقل متجاوزا مع طبيبه فلا علاج يجدي ، وهكذا أتى بقطرات من القنديل لقريبته فاطمة وان لم يستخدمها وواصل علاجه وكان اطمئنانها اليه بعد تصرفه هذا عاملا حاسما في شفائها .

أما المرحلة الأخيرة في حياة يحيى حقي الأدبية فتتمثل في قراءته قنرا كبيرا من الأدب العربي القديم ، ابتداء من عام ١٩٣٩ من الشعر الجاهلي وأمهات الكتب العربية . . ومنذ ذلك الحين وهو شديد الاهتمام باللغة العربية وأسرارها .

وفي هذه المرحلة كون فكرته عن قدرة اللغة العربية على الاختصار الشديد مع الإيجاء القوي . ونتيجة لاهتمامه المزوج

باللغة العربية من ناحية والاسباب اذ .. ر .. ر
لاصطناع أسلوب جديد أطلق عليه اسم **الأسلوب العلمي** الذي
يهتم بالدقة والعمق ، ودعا الى هذا الأسلوب في محاضرة
القاها بدمشق عام ١٩٥٩ طالب فيها باسقاط حروف السببية
وروابط الجمل ، وعدم الاستطراد وترديد المترادفات ، وبعبارة
اخرى دعا الى الثورة على ما سماه بالسجع الذهني بعد ان
تخلصنا من السجع اللفظي . وطبق هذا الأسلوب الذي يدعو
اليه في قصته « عنتر وجولييت » .

أما الخاصية الثانية التي تميز بها أسلوبه في هذه المرحلة
المتأخرة فهي **الأسلوب الفكاهي** ، وهو أسلوب نابع من استمرار
محاولته خلق أدب مصري نابع من الروح المصرية التي تعشق
الفكاهة ، حتى لنحس كأنما هو أسلوب أولاد البلد اثناء سمرهم .
وتدلنا على ذلك عناوين بعض كتبه التي نشرها في تلك المرحلة مثل
« دمة فابتسامة » و « فكرة فابتسامة » ، وهذه العناوين
تدلنا على ان فكاهته ليست فكاهة خفيفة ولا هي فكاهة لفظية ،
بل هي فكاهة ممتزجة بالمأساة حيناً ، وبالفكر حيناً ، فكاهة
نابعة من ميل كاتبنا الى السخرية فهي وسيلته الى نقد ما يراه
من عيوب .

أما الخاصية الثالثة التي أصبحت من معالم أسلوبه فهي
الجميل الاعترافية والاستفهامية ، وقد علمت ذلك الدكتورة
نعمات أحمد فؤاد تعليلاً ذكياً حين قالت انه افرغ معنى في
الطريق للتخفف منه في زحمة المعاني والأفكار . كما علمها الدكتور
مصطفى ابراهيم حسين في كتابه الذي ألفه عن يحيى حقي بأنها
قد تكون لايضاح الجملة الأصلية او تحديد اطلاقها او تحديد
معنى جديد او استلقات الانتباه الى فكرة جانبية . كما قد تكون

نوعا من الميل الجارف الى الاستطراد والتزيد ، او نوعا من ثنرد
الأفكار والمعانى الفرعية عند الكاتب فتتدافع بقوة لتضعف امامها
قوة الفكر الأساسية .

كذلك يتسم أسلوبه بكثرة التشبيهات المستمدة من صميم
حياتنا . ويحيى حتى يرى أن التشبيه من الأدوات الرفيعة التى
يعتمد عليها الأسلوب الفنى . وفيه تظهر فلسفة المؤلف فى ضم
الأشتات المتفرقة المتنافرة فى وحدة لها مغزى ، هو وسيلة المؤلف
فى التقريب بين عالم الماديات والمعنويات ، وهو الدليل على مدى
نفوذ نظرتة الى الكون .

هذا من ناحية الأسلوب . أما من ناحية الموضوع فنجد
أن يحيى حتى شغف بالحواسات النفسية ، وكانت له فيها قراءات
مستفيضة وفى تراجم كبار الفنانين المصابين بتمزقات روحية
ونفسية . ومن القصص التى يتضح فيها هذا الاهتمام قصة
« امرأة بغير زجاج » من مجموعة أم العواجز ، و « سوسو » من
مجموعة « غنتر وجولييت » حتى فصل الى آخر قصة اعتقد أن
الأستاذ يحيى حتى نشرها هى قصة « السرير الشاغر » وفيها
يصل التمزق النفسى الى مدى بعيد .

ولعل كتابه « خليها على الله » هو أبرز ما ألفه - وليس
ما جمعه ونشره - فى تلك الفترة . وفى هذا الكتاب الذى
استعاد فيه ذكرياته عن صعيد مصر وهو على بعد ثلاثين عاما
عما يكتب ، نجد أن فن الصورة القصصية يتألق عنده بصورة
لم يسبق اليها ، وكأنه وجد ذاته الأدبية القصصية ، فهو فى رأى
جوهرة ما كتب . ان يحيى حتى لا يبلور لنا فى هذا الكتاب
شكله الأدبى الأثير فقط ، بل وموضوعه الحبيب الى قلبه : مصر

بكل ما تنبض به أعماقها يهدمها لنا عارية د ب و ج ص
الصعيد ، بكل خصائصه الأسلوبية وقد تضجعت ، فتضحك
وتبكي ، وتحب الحيوان وتشفق على الفلاح وتسخر من بعض من
وكل اليهم ادارة الأمور .

وفي نهاية هذا الكتاب وعدنا بجزء ثان عن ذكرياته اثناء
عمله الدبلوماسي خارج مصر . لكنه وان لم يف بوعده تماما الا أنه
دون لنا بعض ذكرياته في استانبول في كتابه « دعة فابتسامة » ،
كما أنه قدم لنا كتابا طريفا ممتعا عن رحلة أخيرة له في باريس
لمدة شهر بعنوان « حقيبة في يد مسافر » .

ولئن كان موضوع كتابه « خليها على الله » هو الهوة التي
تفصل بين الحكومة والفلاحين ، فان موضوع « حقيبة في يد
مسافر » هو الهوة الحضارية التي تفصل بيننا وبين الغرب ،
حتى النظافة التي يحض عليها الاسلام افتقدناها هنا بينما نجدها
هناك حتى قال الامام محمد عبده : « ان أهل أوربا هم مسلمو
هذا العصر أما نحن فكفرت » . لهذا يتساءل هذا الكتاب في
كل صفحة من صفحاته عن سر هذا الجنس الأبيض ، ما سر
تفوقه علينا ، أين يكمن فيه الفضل وأين يكمن فينا العيب ، هل
نستطيع ان نلحقه او نماشيه وكيف ؟ هنا خفت حدة السخرية
واستحالت أسي ، وتوارت الفكاهة خلف ابتسامة باهتة ، فنحن
أمام تحد جاد لأنفسنا قبل ان يكون مع غيونا ، ان يحى حقى
تؤرقه هذه الهموم ويجعلنا نأرق معه .

اما الاستفادة الفنية من كتاب « خليها على الله » فقد جاءت
في أطول قصة كتبها يحيى حقى بعد ذلك بعنوان « صبح النوم » ،
وهي تجربة فنية فريدة من نوعها قدم لنا فيها يحيى حقى قرية
مصرية في عهديين : الأمس واليوم ، وكيف ان الأمور تطورت في

عهد اليوم الى افضل لكن برزت مشاكل جديدة أهمها أن هناك من يريدون أن يعيشوا عيالا في الذل وعيالا في الحرية أيضا حتى أن أحدهم يسأل : متى ننعم بالرخاء الموعود ، فنأكل مثل الحكام لحما كل يوم لا مرة كل أسبوعين • فيكون الجواب : حين تحسن زرع الأرض ، فيعود محصولها ، وتحسن زرع الخضر والفاكهة وتربية الدواجن والنحل ، وتحسن نسج الصوف ، فليت كل سؤالك اذن متى اتعلم مثلهم •

والرمز في هذه القصة واضح ، وكان يمكن أن يتهددها خطر التجريد لسيطرة الفكرة لولا الاستفادة السابقة للمؤلف من تجربته في منفلوط والتي قدم ذكرياته عنها في كتابه « خليها على الله » • وبذلك استطاع أن يكسو هيكله الرمزي بما في الواقع من لحم حي • فالقرية أقرب ما تكون الى إحدى قرى الصعيد التي عايشها المؤلف في شبابه المبكر ، وخمارتها لا بد مستمدة من خماره منفلوط التي كان يملكها أجنبى وجاء ذكرها في ذكرياته ، كذلك السيرك في « صبح النوم » لاشك استمد أصوله من ذلك السيرك الوارد في « خليها على الله » وليس الأمر مقصورا على الأماكن فحسب بل ان الشخصيات في « صبح النوم » مستمد بعضها من شخصيات « خليها على الله » مثل العمدة رمز الحكم الفاسد والشيخ رمز النفاق • أما الصورة الوصفية والقصصية التي قدمها في « صبح النوم » فليست الا امتدادا لهذا الفن الذي يبرع فيه يحيى حتى وتآلق به في « خليها على الله » • وهكذا نجد أن هذه الذكريات هي مصدره الذي منه سرت شرايين الواقع الدافئ الحي في قصته « صبح النوم » -

ونحب أخيرا أن نلخص ما تميزت به هذه المرحلة الأخيرة من حياة يحيى حتى الأدبية فيما يلي :

أولا - أنه جمع في كتب ما سبق ان نشره مغربا و
الصحف ، فاتيح للأجيال التالية ان تتعرف على ادبه المبكر .

ثانيا - غلبة الصورة القصصية على كتابته نهائيا ، بينما
أصبح للنقد المرتبة الثانية . كما انه دخل ميدان التاريخ الأدبي
بتاريخه لجيله من الرواد في كتيبه « فجر القصة المصرية » الذي
يعتبر أحد المراجع الهامة لتلك الفترة بالرغم من صغر حجمه
لأنه بقلم واحد من أبناء هذا الجيل نفسه . أما القصة القصيرة
فكادت تتوارى تماما .

ثالثا - احتضانه الأدبي لكثير من الأدباء الشباب ، وتمثل
ذلك على الأخص فيما كتبه من مقدمات لكثير من الروايات
والمجموعات القصصية التي كتبها الجيل الثالث من الأدباء . وهو
يكتبها بروح الأبوة التي لا تقسو لتهدم لكنها أيضا لا تدلل فتفسد .

رابعا - اسهامه في الترجمة من اللغتين الفرنسية والانجليزية
لعدد من المسرحيات والسير والمؤلفات الوصفية . وهي ترجمات
وان حرصت على الاحتفاظ بأسلوب مؤلفها الا ان القارئ
لا يخطئ أسلوب يحيى حتى خلفها . فقد كانت هذه الترجمات
انجح تطبيق لأسلوبه الذي التزم به منذ بدء حياته الأدبية في
أعماله المبكرة ، وذلك امر طبيعي حيث أنه كان يضع الأساليب
الأجنبية وما فيها من تركيز نصب عينيه وهو يتخذ هذا الأسلوب
منهاجا له ، فكان من السهل عليه تطبيق دعوته حين يترجم عن
اللغات الأجنبية .

* * *

يقول يحيى حتى ان ميله الى التحديد والحمية هو الذي
جعل قبضته في القصة الطويلة تضعف ، ولعل هذا هو الذي

جعله لا يجرب كتابة الرواية . كما يقول إنه أحيانا يكتب الجملة الواحدة من سطر ونصف سطر أكثر من ٣٥ مرة حتى يشعر أنها جاءت متقنة ، ولعل هذا هو الذى جعله مقلا ، لكنه هو الذى جعله أيضا ممتازا .

ان يحيى حقى قد تحمل مع زملائه من نسيهم اليوم شيوخ أدبنا المعاصر عبء الريادة ، وأهم ما فيها تطويع اللغة العربية لمطالب القصة المعاصرة شكلا ومضمونا ، وما يتطلبه هذا العبء من شجاعة وصبر وتعثر وإصرار ومواصلة . فكان قصاصا وناقدا ومؤرخا وموجها لكثير من أبناء الأجيال التالية .

الهلal ، القاهرة ، مايو ١٩٧٢

نجيب محفوظ

في رحلته الأدبية

في التاريخ الأدبي لكل أمة نجد الرواد الذين لهم فضل ابتكار أو ادخال أنواع أدبية ، كما نجد الذين جاءوا بعد ذلك وعملوا على ارساء هذه الأنواع الأدبية واقرارها بحيث تصبح معترفا بها . ولا يشك تاريخنا الأدبي الحديث عن هذه القاعدة . ففي مجال القصة بمعناها الحديث نجد الرواد الذين كانوا يتلمسون الطريق لهذا النوع الأدبي في لغتنا . ولئن كنا ننظر الى كتاباتهم بمقاييس اليوم فنجد انه لا تتحقق فيها كل العناصر الفنية التي ننشدها ، فيجب ألا ننسى انه كان لهم فضل الريادة . من هؤلاء الرواد المولحي صاحب « حديث عيسى بن هشام » ومحمد حسين هيكل في روايته « زينب » كذلك نجد في تلك الفترة ظهور اشخاص لهم نشاط موسوعي ، ومحاولات في جميع الأنواع الأدبية ، نجد مثلاً المنازني والعقاد وطه حسين يكتبون الشعر والرواية والقصة القصيرة والدراسات الأدبية والمقالات النقدية .

وعندما قام هؤلاء الرواد بمهتهم الجلية اعقبهم جيل آخر ، مهمته ارساء محاولات هؤلاء الرواد : وكان افرادهم أكثر تخصصاً ، منهم من انصرف الى النقد ومنهم من انصرف الى الرواية أو القصة القصيرة أو المسرح . فتوفيق الحكيم — وان

عالج الرواية والقصة القصيرة . الا أن فنه الأول هو المسرح
بلا جدال . ويحيى حقى - وان عالج الدراسة الأدبية
والرواية - الا ان القصة القصيرة كانت اخصب ما انتجه .

في اثر هؤلاء ظهر نجيب محفوظ الذى ارسى بدوره دعائم
الرواية المصرية ، وعبد طريقها نهائيا لمن يتلوه من أجيال .
ولو رجعنا الى شباب نجيب محفوظ نجد انه قام بمحاولات
يتلمس فيها طريقه الأدبى ، فقد عالج الشعر في مرحلة مبكرة من
عمره ، وذلك على اثر تجربة عاطفية مر بها . ثم اتجه - بحكم
دراسته - نحو الدراسات الفلسفية ، حتى انه هم بتحضير
رسالة للماجستير عن فلسفة الجمال ، غير انه ما لبث ان مر
بأزمة ابداعية - ان صبح القول - واجه فيها - على حد تعبيره -
اخطر مرحلة في حياته ، وفي ذلك يقول :

كنت أمسك بيد كتابا في الفلسفة ، وفي اليد الأخرى قصة
طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقى أو طه حسين ،
وكانت المذاهب الفلسفية تفتح ذهنى في نفس اللحظة التى
يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر . ووجدت نفسى في
صراع رهيب بين الأدب والفلسفة .. صراع لا يمكن أن يتصوره
الا من عاش فيه .. وكان على أن أقرر شيئا أو أجن . ومرة
واحدة قامت في ذهنى مظاهرة من أبطال « أهل الكهف » الذين
صورهم توفيق ، والبوسطجى الذى رسمه يحيى حقى ، والفلاح
الصغير الذى لا يعرف من الدنيا أبعد من حدود عيدان القباب
المنتصبة على حافة التربة في رواية الأيام لطله حسين ، وأشخاص
كثيرون من أبطال قصص محمود تيمور .. كلهم كانوا يسرون في
مظاهرة واحدة . وقررت أن أهجر الفلسفة وأن أسير معهم .
(حديث بمجلة الاذاعة ، القاهرة ، ٣١ ديسمبر ١٩٥٧) .

ومنذ عام ١٩٣٦ سار نجيب محفوظ في المولب الأدبي سحر صار أحد الذين يتولون قيادته . وكانت ميزته الأولى انه كاتب متطور في تفكيره وأسلوبه ، يحاول دائما أن يجد نفسه وان يكشف كل يوم عالمه المتغير .

ويمزو نجيب محفوظ اختياره القالب القصصي الى الظروف السياسية التي كانت تمر بها البلاد وقت نشأته الأدبية ، ويوضح ذلك على لسان موسي - إحدى شخصيات الجزء الثالث من زوايته « بين القصرين » حين تقول : المقالة صريحة ومباشرة . ولذلك فهي خطيرة ، خاصة وان كانت الأعين محمقة فينا ، أما القصة فذات حيل لا حصر لها ، انها فن ماهر ، وقد غدت شكلا ادبيا سوف ينتزع الامامة في عالم الأدب في وقت قصير .

بدا محاولاته الأدبية بالقصة القصيرة ، ثم وجد انها تضيق عن استيعاب تجربته الفنية ، فهجرها كما هجر الدراسات الفلسفية من قبل ، ليقوم برحلته في عالم الرواية ، وقد عبر عن ذلك بقوله : في الرواية نجد اللحظة او الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الأقصوصة ، وفيها نجد التحليل والنقد كما في المقالة ، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكي كما في المسرحية ، وفيها متسع للتعبير الشعري والخيال الشعري ان وجد الاستعداد لهما كما في الشعر . بل ان في الرواية امكانية الوسائل التعبيرية الأحدث منها كالإذاعة والسينما . وبينما نجد في كل شكل فني مجالاً محدوداً للتعبير لا يستطيع الفنان أن يتجاوزه ، فان الرواية لا حدود تحدها . فهي شكل فني لا نظير له . (مجلة الآداب ، بيروت ، يونيو ١٩٦٠ ، ص ١٨) .

وهكذا كتب رواياته الثلاث الأولى وهي « عبث الأقدار » (عام ١٩٣٩) ثم رادوبيس (عام ١٩٤٣) ثم كفاح طيبة

(عام ١٩٤٤) • وكلها روايات تاريخية استلهم فيها التاريخ
الفرعونى بالذات •

وكان فى ذلك متأثرا بالتيار القومى الفرعونى الذى اتجه
اليه كثير من المصريين فى ذلك الوقت كرد فعل للنفوذ البريطانى ،
وكانت الرواية الأخيرة تتناول قصة كفاح الشعب المصرى ضد
احتلال الهكسوس ، وكانما نجيب محفوظ يذكر بذلك الشعب
المصرى بما فعله أجدادهم من قبل مع احتلال مائى • وهكذا نجد
أن نجيب محفوظ - حتى مرحلة انتاجه المبكر حيث كان لا يزال
خاضعا لعوامل رومانسية - نجده لا يكتب لمجرد الفن • فجرد
استلهم رواياته للتاريخ الفرعونى كان دلالة على أن نجيب محفوظ
يتخذ موقفا فما يحدث فى وطنه •

وكانت قصة « كفاح طيبة » ايذانا بانتهاء المرحلة الأولى
من حياة نجيب محفوظ الأدبية وبداية مرحلة أخرى • فنشر
فى العام التالى (عام ١٩٤٥) روايته « القاهرة الجديدة » •
وواضح ان عنوان « القاهرة الجديدة » انما وضح فى مقابل
« مصر القديمة » التى كان نجيب محفوظ يولى وجهه نحوها
من قبل • وإن كانت تعنى من ناحية أخرى انه تناول فيها
حياة طلبة الجامعة وسكان الأحياء الجديدة فى القاهرة • •
وبذلك انتهت مرحلة نجيب محفوظ الأدبية فى رحاب التاريخ
لتبدأ فى أحياء القاهرة حديثها ثم قديمها ، انتهت رحلته من
الزمان الماضى لتبدأ فى المكان الحاضر • وكانت هذه المرحلة
تتميز عن سابقتها بالروح النقدية واتقان الصنعة الروائية
شيئا فشيئا حتى تتضح فى « بداية ونهاية » ثم تبلغ ذروتها فى
ثلاثية « بين القصرين » آخر أعمال هذه المرحلة ، وهى الرواية
التي زاوج فيها بين الرواية التاريخية والاجتماعية ، إذ تناول فيها

ثلاثة أجيال من حياة إحدى الأسر المصرية تبدأ قبيل الحرب العالمية الأولى وتنتهى بانتهاء الحرب العالمية الثانية ، وكأنما نحن بازاء رجعة الى المرحلة الأولى مع عدم التخلي عن الاتجاه الذى ساد فى المرحلة الثانية .

ويتميز الفن الروائى عند نجيب محفوظ فى هذه المرحلة بالنقاط الآتية :

أولاً - من ناحية القالب القصصى نجد انه يسير على نهج القالب القصصى للأدب الأوروبى فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، وهو القالب الذى اعتنق بعض مؤلفيه المدرسة الواقعية واعتنق البعض الآخر المدرسة الطبيعية . فتجن نجد انفسنا أمام حشد من الشخصيات قد يبرز احدها باعتباره بطلا للقصة لكنه لا ينفرد بهذه البطولة بل توجد الى جانبه مجموعة من الشخصيات تؤثر حياتهم فى البطل ويتأثرون به ويفرد لهم المؤلف فصولا بأكملها . وهذا الضرب من القصص نجده مثلاً عند ديكنز وتولستوى وزولا ، حيث يعرض المؤلف لحادث ، ثم يتركه فى الفصل الذى يليه ليعرض لحادث آخر ، فإذا كان الفصل الثالث أو الرابع عياد الى موضوع حديثه فى الفصل الأول . وكأنما أمامه مجموعة من الخيوط يحكيها فى نسيج مناسب .

ثانياً - كان الأثر الذى يتركه نجيب محفوظ فى نفوس قرائه بعد قراءة رواياته يشوبه التشاؤم بسبب هزيمة أبطاله وضعف شخصياته ، وقد يحدث لهم - بعد فوات الوقت - تغير فجائى ، تكون نتيجته انهم يدفعون ثمنه قادحا قد يكون حياتهم نفسها . نجد هذا قد حدث لكامل رؤية لاط بطل السراب ، ولعباس الحلو أحد أبطال رفاق المدق ، ولحسنين أحد أفراد أسرة بداية ونهاية . ويعلل نجيب محفوظ هذا بقوله :

لقد كتبت كل القصص في ظل عهد كان التفاؤل فيها يعتبر نوعا من التخدير والرضا بالواقع . ونهايات قصصى الحزينة ليس كل ما فيها هو الحزن .. ان فيها حثا على الثورة على اوضاع المجتمع وتغيير نظمه .. قد ينتحر البطل ، ولكن لماذا انتحر . (الحديث السابق بمجلة الاذاعة) .

كما يقول عن زقاق المدق ان هذه الرواية قد كتبت في فترة كان يغلب على حياتنا فيها الشقاء وما يشبه اليأس . فاستدعى الصديق اخراج هذه الصورة . ولكن من ناحية اخرى اعتقد ان كل شخص في الزقاق كان يحاول تحسين حياته على قدر طاقته في حدود ظروفه البالغة السوء . وتخفيف النظر بلون وردى خيالى كان يعتبر نوعا من التخدير والخيانة ، وتثبيط الهمم ، لأن المقصود من الرواية هو تحريك الضمائر وتغيير الواقع . (الكاتب والطبعة التى يعبر عنها ، مجلة روزاليوسف ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٥٧ ، ص ١٤) .

كما فسر ما يسود بعض شخصياته من انحلال خلقي بقوله : كنت استغل الشذوذ الجنسي في ذلك الحين كعلامة من علامات الفساد السياسى في العهد البائد .. في السياسة مثلا كانت بعض مواد النجاس أو أهمها للشباب الناشئ هي القرابة ، الانتهازية ، الرشوة ، .. ثم انتهازية الجمال منواء كان في الذكر أو الأنثى . لهذا كان الشذوذ يصاحب الانحلال خطوة خطوة ، وكانت مهمتى هي الاحاطة الشاملة بهذا الانحلال وتسجيله . (ابراهيم الوردانى ، رحلة في رأس نجيب محفوظ ، صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ١٩ ابريل ١٩٦٠ ، ص ٢٠) .

ثالثا - كان الاهتمام بالتفاصيل هو العنصر الغالب على اسلوب تلك الروايات . وقد بلغ الاهتمام بهذه التفاصيل ذروته

في ثلاثية بين القصيرين ، حيث يجد الاهتمام بدور ناصيل ادمه
وهيئة الأشخاص ودوافعهم النفسية والحياة الاجتماعية
والسياسية والفنية حتى بلغ الوصف التسجيلي في بعض الصفحات
درجة الاملال . وهذه هي طريقة المدرسة الواقعية التي تلجأ اليها
حتى يتم لها ما يعرف في الأعمال الأدبية بعملية « الايهام بالواقع » .
يقول نجيب محفوظ « وأكثر التفاصيل في القصص صناعة ومكر
لايهام القارئ بأن ما يقرؤه حقيقة لا خيال اذ انه يثبت الموقف
او الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به ، وكلما دقت كان
القارئ أسرع الى تصديقها » . (مجلة الآداب ، بيروت ،
يونيو ١٩٦٠ ، ص ٢٠) .

وبعد - ان الطبقة الوسطى كانت هي البيئة الاجتماعية
التي تناولها نجيب محفوظ في رواياته سواء التي تعيش في
أحياء القاهرة الجديدة أو في أحيائها القديمة . كما كانت
القاهرة هي البيئة المكانية التي يتحرك فيها أبطاله . وقد عبر
نجيب محفوظ عما يضطرم في هذه الطبقة من أقصى يمينها الى
أقصى يسارها وعن الحرص والحذر الذي يتسم به موقف بعض
أفرادها والحياد الدقيق الذي يتسم به موقف البعض الآخر .

ويبدو أن نجيب محفوظ بعد أن فرغ من كتابة ثلاثيته اتضح
له أنه لو كتب بهذا الأسلوب فإنه سيكرر نفسه لا محالة .
فالأسلوب الأدبي كالمنجم . على الفنان المبدع أن يبحث عن غيره
حين يحس أنه قد استنفد ما فيه ، والا فلن يستخرج الا التراب ،
بهذا أنقذ نجيب محفوظ نفسه من خطر التكرار مستفيدا من
تجربته الفنية السابقة وما بلغه من عمر يتيح له أن يصل الى
مرحلته الأدبية الجديدة التي كان قد اشرف عليها .

ولئن كان انتقال نجيب محفوظ من مرحلة الرواية التاريخية

الفرعونية إلى مرحلة الرواية الاجتماعية المعاصرة قد تم دون معاناة لحظة من لحظات التأزم ، فإن انتقاله إلى مرحلته الأدبية الثالثة - مرحلة الواقعية الجديدة على حد تعبيره - جاء نتيجة أزمة مر بها أشبه بتلك التي سبق أن مر بها عندما ترجع بين الدراسات الفلسفية والكتابات الأدبية . وقد تضافرت هذه المرة عوامل خاضعة بتطوره الفني - كما ذكرنا - مع عوامل اجتماعية وسياسية كان مجتمعنا المصرى يمر بها ، ولهذا لم تكن الأزمة أزمة نجيب محفوظ وحده ، بل أزمة كل فنان وأديب كان فنه وأدبه يتجه نحو نقد المجتمع المنحل من حوله حتى ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ . وفي هذا يقول نجيب محفوظ :

الواقع اننى انتهيت من كتابة الثلاثية فى ابريل عام ١٩٥٢ . اى قبل الثورة بأقل من ثلاثة اشهر ، وكانت سلسلة كتبى محاولات لتجليل المجتمع القديم وتقدمه . فلما انهار ذلك المجتمع وجئت نفسى فى موقف من يبحث عن قيم جديدة يستلهمها فى عمله . فالفن بعد الثورة - اى ثورة - يجب أن يتغير عما كان قبلها ، ولو اننى واضلت نقد المجتمع القديم كما يفعل بعض الزملاء لكورت نفسى ولكررتها أيضا بلا حماس . (النساء الأسبوعى ، القاهرة ، ٢١ أكتوبر ١٩٦٢) .

وهكذا تكونت أزمة نجيب محفوظ بحثا عن أسلوب جديد ومضمون جديد وأعلن قائلًا : ان الظروف التي دفعتنى الى الكتابة قد تغيرت من اساسها ونتيجة لذلك شعرت بفراغ ، لعله مؤقت ، ولعله نوع من الاستجماع والاستيعاب لأسلوب جديد فى الكتابة ، ولعله النهاية (النساء ، القاهرة ، فبراير ١٩٥٨) .

ولكنها لم تكن النهاية ، فقد بدأ يتلمس الطريقة الجديدة قائلًا : انا الآن فى حالة تدبر واستيعاب . ولا أعرف متى أعود

الى الكتابة . ولكن عندما استأنف الكتابة لن اعود الى الواقعية مرة أخرى . لقد مللت هذا اللون من الكتابة ، وتكفينى أطنان الواقعية التي شحنتها في رواياتي . اننى أشعر بتطور في اعماقي ، وسوف ينتهى هذا التطور حتما بطريقة جديدة في الكتابة استعمالها عندما أمسك قلمي الكوبيا وأوراق العرائض مرة أخرى .
(الحديث السابق بمجلة الاذاعة) .

وهكذا بدأت المرحلة الأدبية الثالثة التي مر بها نجيب محفوظ ، تلك المرحلة التي بدأها بقصة « أولاد حارتنا » . هذه المرحلة يمكن تسميتها بالواقعية الجديدة عند نجيب محفوظ . . . وهي واقعية تنأى عن مميزات الواقعية التقليدية التي يقصد بها أن تكون صورة كاملة من الحياة ، اذ هي تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل ، كما أنها تطور في الأسلوب والمضمون منا .

وقد عرف نجيب محفوظ هذه المرحلة بقوله : الواقعية التقليدية اساسها الحياة ، فانت تصورهما وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات ، وتبدأ القصة وتنتهى وهي تعتمد على الحياة والأحياء وغلايساتهم بكل تفاصيلها . اما في الواقعية الجديدة فالباغث الى الكتابة افكار وانفعالات معينة تتجه الى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها . فانا اعبر عن المعاني الفكرية بمظهر واقعي تماما . (حديث بصحيفة الجمهورية ، القاهرة ، مايو ١٩٦٢ ، ص ١٩) .

معنى هذا الكلام ان واقعية نجيب محفوظ السابقة كانت الحياة فيها تسبق المعنى الفكرى ، اما واقعيته الجديدة فالمعنى الفكرى يسبق الأحداث التي تعبر عنه . ولاشك ان الخبرة التي

اكتسبها نجيب محفوظ في مرحلته الأدبية السابقة قد مكنت له النجاح في مرحلته التالية ، ولولا تلك الخبرة لطفت الفكرة على قصصه الأخيرة وأصبحت شخصياته مجرد أفكار ذهنية تتصارع في معارك وهمية .

كذلك لم يكن من الممكن لنجيب محفوظ أن يصل الى واقعيته الجديدة الا بعد أن مر بمرحلة الواقعية التقليدية . وكان المسئول عن هذه الضرورة تاريخنا الأدبي . فالرواية المعاصرة في أوروبا لم يقدر لها الظهور الا بعد وجود تاريخ أدبي طويل وراءها ظهرت فيه مختلف انواع المذاهب الأدبية . وما كان لنجيب محفوظ أن يكتب بأسلوب الرواية الغربية المعاصرة دون أن يكون وراءه في تاريخنا الأدبي تلك الخطوات التي سبقت هذه الأساليب الجديدة . لهذا فقد خطا نجيب محفوظ - وجيله من الروائيين الآخرين - هذه الخطوات الضرورية الأولى ، ونجيب محفوظ على وعي بذلك فتراه يقول :

عندما بدأت الكتابة كنت أعلم انني اكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف . ولكن التجربة التي أقدمها كانت في هذا الأسلوب . وقد تبينت بعد ذلك انه اذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي في الاختيار فقط . . . لقد اخترت الأسلوب الواقعي ، وكانت هذه جرأة ، وربما جاءت نتيجة تفكير مني . ففي هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي . والمعروف ان أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق اما أنا فكنت متلهفا على الأسلوب الواقعي الذي لم تكن نعرفه حينذاك . الأسلوب الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها اغراء وتناسبا مع تجربتي وشخصي وزمني . واحسست بانني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد .

ثم يستطرد قائلا :

واحب ان اشير الى ان اسلوبى فى رواية اولاد حارتنا
اسلوب حديث لأن التجربة نفسها حديثة . (احمد عباس صالح ،
صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠) .

ومع ذلك فان بنور الأسلوب الجديد التى كانت قد وجدت
طريقها فى الأعمال الأخيرة لنجيب محفوظ فى مرحلته الأدبية
السابقة ، سبق أن وجدت طريقها فى رواية « بداية ونهاية » .
لاسيما عندما كان حسنين يخاطب نفسه قبل أن يقدم على
الانتحار . كما ورد هذا الأسلوب فى مواضع متفرقة من الثلاثية .
ولكنه ، كما يقول نجيب محفوظ : فى الثلاثية كنا نقدم جيلا
وزمانا ومكانا بلا قصة دواماتيكية ، فالتفاصيل فى هذه الحالة
عند جوهري . ولقد اختفت هذه الظاهرة عندما تغير
الهدف كما حصل فى اولاد حارتنا واللص والكلاب والسمان
والخريف ، ولهذا لم يعد لها ذلك الطول الذى سبق أن بلغ أقصاه
فى الثلاثية .



وهكذا نجد نجيب محفوظ فنانا متطورا متجددا لا يعرف
الوقوف . . ولعل من اكبر اسباب نجاحه - الى جانب الهبة
التي وهبها - انه عرف طريقه ومضى فيه لا يشكت بصره وهج
الشهرة ولا يريق المادة . فهذه الرهينة الفنية التى عاشها
هى التى تلمه بأسلوب النجاح فى العمل الذى انقطع له ، وهى
رهينة لا تعزله عن الحياة بحيث تجرده من معاناتها ولكنها ايضا
تبعده عن أن ينغمس فيها بحيث تشغله عن التأمل فيها
والتعبير عنها .

وهو يقارن نفسه بـارنست هيمينجواى فيقول انه كان يعيش حياته ثم ينقلها بتفاصيلها للناس .. التجربة التى يفتقدونها يبحث عنها ويطير اليها فى أى مكان من الأرض ليعيشها ويكتب عنها . أما أنا فالكتابة بالنسبة لى عملية تعذيب تمزق اعصابى . فعلمى الحكومى يستغرق معظم النهار .. وفى الليل أمسك القلم الكويىا . وأظل أكتب ساعتين على الأكثر ثم لا اطيع . ويسمى الناس ما أكتبه ادبا فقط . أما أنا فأسميه أدب الموظفين . (الحديث السابق فى مجلة الاذاعة) .

ولاشك أن نجيب محفوظ قد ناقش نفسه كثيرا وناقش موقفه كثيرا وعبر لنا عن هذا النقاش فى السكرية . فهو ما يزال الفنان القلق الذى لا يعرف هل تراه كسب أم خسر من هذه الحياة الأدبية التى يحيها . ونحن نطمئنه بأن أحدا لا يعرف الطمأنينة التى يتوهمها . وأنه عرف كيف يستغل هذا القلق الخصب ، فصنع لنا اصدقاء لا ننساهم مثل حميدة بطلة زقاق الملوك وعباس الحلو حبيبها وحسين كرشة صديقه ، ومثل أحمد عبد الجواد ذلك الأب المزدوج الشخصية فى ثلاثية بين القصيرين وأبنائه فهمى وياسين وكمال ومثل اللص سعيد مهران ونبوية وعليش ونورا ، حشدا من الأصدقاء الذين نعرفهم ونحبهم لأننا تألمنا مثلما تألموا وأخطأنا مثلما أخطأوا ولأننا نشعر أن انسانيتهم قريبة من انسانيتنا ، ولعل فى هذا بعض العزاء له وأكبر المتعة لنا .

آخر ساعة ، القاهرة ، ١٢ ديسمبر ١٩٦٢

أحمد السباعي قصصيا

فاز الأستاذ أحمد السباعي (المولود عام ١٣٢٣هـ / ١٩٠٥م)
بجائزة الأدب التقديرية في المملكة العربية السعودية
(عام ١٤٠٤ هـ / نوفمبر ١٩٨٣ م) وجاء في تقرير الجهة التي
رشحته لنيل الجائزة أنه « من عمالقة الصحافة في بلادنا ..
فهو - دون مبالغة - يعتبر شاهد العصر بالنسبة لأدبائنا لأنه
صور الكثير مما كان يموج به ذلك العصر ويضطرب في حناياه .
وكان له من نفاذ بصيرته ، وقدرته على التحليل ، وأسلوبه
القصصي خير مساعد على تقديم هذه الشرائع المتباينة من
المجتمع ، فهو شيخ الأدباء دون منازع وأجدرهم بالتكريم ، وأحقهم
بمنح هذه الجائزة » .

وأعترف أنه كان من ثمار هذه الجائزة تعرف على العالم
القصصي للأستاذ أحمد السباعي ، فما أن اطلعت على قائمة
مؤلفاته بمناسبة فوزه بالجائزة حتى لفت انتباهي أن له مجموعة
قصصية بعنوان « خالتي كدرجان » ، وكنت أظن أن جيله في
السعودية لم يكتب القصة القصيرة بمعناها الحديث ، وإن جاز
أن يكون قد كتب ما يمكن تسميته بالمقال القصصي أو الصورة
القصصية ، وهو الذي يختلط فيه العنصر القصصي بعناصر
أخرى غريبة عن الفن القصصي الخالص ، كمرحلة من مراحل
التطور نحو ظهور القصة القصيرة كفن أدبي مستقل في عالمنا

العربي ، وذلك قياساً على ما نجد في مرحلة من مراحل الأدب المصري على سبيل المثال وعند أديب مثل المنفلوطي في نظراته (الجزء الأول عام ١٩١٠ والجزء الثاني عام ١٩١٢) وعبراته (١٩١٥) ، والمازني في مجموعات « صندوق الدنيا » (١٩٢٩) « وخيوط العنكبوت » (١٩٣٥) « وفي الطريق » (١٩٣٦) ٠٠٠ الخ ، وطه حسين في « المذبذبون في الأرض » (١٩٥١) حيث يختلط الأسلوب التقريرى بالأسلوب التصويرى ، ويتدخل الكاتب بنفسه من حين لآخر فنسمع صوته واضحاً ، وهو ما نتجد آثاراً منه في قصص أحمد السباعي .

المهم انني بادرت فأرسلت الى الصديق الأديب السعودي الدواقة سعيد سليمان كردي أطلب منه موافاتي بهذه المجموعة ، فأبى كرمه وصداقته للأدب العربي ولي الا أن يهديني كنزاً من المجموعات القصصية السعودية وبعض مؤلفات أحمد السباعي وبعض الدراسات في القصة السعودية ، وأرفق مع هديته رسالة يدلي فيها برأيه في القصة السعودية أذكره هنا بعد اذنه اذ يقول متواضعاً « القصة في بلادى لازالت تحبو الا انها في دور نمو يتسم بالصحة ، كتابها يرتعشون في كتابتها الا ما ندر ، والنادر لا حكم له » .

بهذه الخلفية أقبلت على قراءة أحمد السباعي وبالذات على مجموعته « خالتي كدرجان » ، فاذا بي افاجاً بكتاب كتب القصة القصيرة ربما منذ نصف قرن أو ربع قرن - فتاريخ اول طبعة للمجموعة غير مثبت - افضل مما يكتبها كتاب قصة معاصرون من شباب الخليجيين ، بل انني أؤكد هنا ما سبق ان ذكره الدكتور منصور ابراهيم الحازمي في كتابه « فن القصة في الأدب السعودي الحديث » من أن أحمد السباعي كاتب قصصى بالسليقة

لأنه يملك الحاسة الدرامية التي تنزع الى رؤية الحياة في صورتها الحية المضطربة المتحركة ، لا في صورتها التجريدية الساكنة الجامدة . فالأسلوب القصصي عند أحمد السباعي مبنوث في جميع كتبه حتى تلك التي تبدو للوهلة الأولى انها بحوث موضوعية لا علاقة لها بفن القصة مثل « مطوفون وحجاج » و « دعونا نعيش » و « قال وقلت » . وهذا كلام أشبه بما يمكن أن يقال عن نظرائه من الأدباء المصريين مصطفى لطفى المنفلوطي وإبراهيم عبد القادر المازني ومعاصره بالميلاد يحيى حقي .

فالى جانب مجموعة قصص « خالتي كدرجان » فللسباعي رواية عنوانها « فكرة » هو اسم بطلتها ، كما أنه نشر ترجمته الذاتية بعنوان « أبو زامل » أولاً ثم غير عنوانها في طبعتها الثالثة الى « أيامي » ، وأسلوبها القصصي واضح . وهناك علاقة وثيقة بين هذين العاملين من ناحية وبينهما وبين مجموعة « خالتي كدرجان » من ناحية أخرى . ولعل السبب الأول هو المؤلف الذي يطبع كل كتاباته بطابع مميز نلاحظه مبنوثاً في كل كتاباته سواء من ناحية الأسلوب أو الموضوعات التي تلح عليه . فما يجمع بين رواية « فكرة » وترجمته الذاتية « أيامي » أن كلا من البطلة هنا والبطل هناك — شأنهما شأن مجموعة قصص « خالتي كدرجان » — تعبر عن شخصية الكاتب وتجسد آراءه في شتى شؤون الحياة والمجتمع والفكر . (انظر منصور إبراهيم الحازمي ، فن القصة في الأدب السعودي الحديث ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١ م ، ص ٤٤ — ٤٥) . ثم ان كلا من البطلين متمرد على واقعه . فشخصية « فكرة » كما جاء على غلاف الرواية « هازئة بقواعد الحياة لا يفريها من جمالها وفنتتها ما يفريها في الرأي مصدرة المنطق الصحيح » ، وشخصية

زامل كما لخصه المؤلف في آخر كتابه بأنه لا يقر المبادئ التي لا يقرها عقل ومنطق . ولكن الفرق بينهما هو توجه الكاتب في روايته وقهقهته الساخرة الناقلة في أيامه .

ويمكننا أن ندرك العلاقة بين « فكرة » و « أيامى » عندما نعلم أن حلمنا من أحلام أحمد السباعي منذ كان في سن العشرين أن يتزوج « فتاة ناضجة في تفكيرها ومتعلمة . . وأجلس أنا وهي نتناقش ، ونمسك بكتاب ونفلسف . وكان هذا حلمي الجميل والماتع بيني وبين نفسي » . (مجلة سيدتي ، الشركة السعودية للأبحاث والتسويق ، لندن ، ٢٩ ربيع الأول - ٥ ربيع الثاني ١٤٠٤ هـ / ٢ - ٨ يناير ١٩٨٤ ، ص ٨٧) . لكن ظروف المجتمع السعودي في ذلك الوقت لم تتح لأحمد السباعي أن يحقق حلمه في عالم الواقع ، فقد تزوج أربع نساء بحثا عن « فكرة » ، لكنه يصرح في حديثه المشار إليه سابقا بأنه لم يحقق في هذه الزيجات حلمه نحو المرأة التي يرتبط بها وترتبط به . لهذا قام - في رأينا - بمحاولتين لتحقيق حلمه : أحدهما صحفية والأخرى أدبية . أما المحاولة الصحفية فتمثلت في نشره سلسلة مقالات على لسان فتاة متعلمة تحكي فيها كيف تعلمت والرعاية التي نالتها من والدها ومن أخيها حتى شعرت أن للحياة مذاقا ومعنى بالتعليم وبالفهم . ومع الأيام أخذت أفكارها تنمو وتكبر حتى كانت تتعرض للحسد . وكان يكتب هذه المقالات بتوقيع « فتاة » . (الحديث السابق ، ص ١٧ - ١٨) . أما المحاولة الأدبية فهي روايته « فكرة » وهكذا نرى جذور الصلة بين بطله « فكرة » وبطل السيرة الذاتية « أيامى » .

ويكشف لنا أحمد السباعي بنفسه أن لجوءه الى الأسلوب القصصي في كتاب مثل كتابه « فلسفة الجن » كانت وسيلته التي

اضطر اليها للتحايل لكتابة أفكاره الجديدة وطرحها ، لأنه كان يجد الهجوم عليه كلما انتقد شيئاً من التقاليد (المرجع السابق ، ص ١٩) . مما يذكرنا بما ذكره روائي مثل نجيب محفوظ على لسان إحدى شخصياته في السكرية - الجزء الثالث من ثلاثيته - أن « المقالة صريحة ومباشرة ولذلك فهي خطيرة خاصة لأن الأعين محبقة فينا ، أما القصة فذات حيل لا حصر لها ، انها فن ماهر » . لهذا تخيل أحمد السباعي أن شيخ الجن قد حج ونزل ضيفاً على رئيس المطوفين ، وسكن عنده القبو الذي كان يجتمع فيه المطوفون بعد الحج من أجل القيام برحلات إلى جده والمدينة . وكتب شيخ الجن مذكراته عن تصرفات بعض الحجاج ونشرها في مجلة المرصاد التي تصدرها جماعة من بنات الجن في الربع الخالي وأعلن أحمد السباعي أنه يترجم بعض ما جاء في هذه المجلة ، ومع ذلك فلم يفلح تنكره وراء قناع الفن ، ولم يكن المسئولون في ذلك الوقت يفرقون بعد بين الخيال القصصي والكتب ، فوجد من يعارضه في نشره هذه المذكرات . وعندما تشكلت لجنة لتقييم ما يكتبه سأل أحد أعضاء اللجنة : هل السباعي يعرف لغة الجن ؟ فلما أخبروه أنه ليس أكثر من تخيل قال لهم : يعني كتب ، وأنا لا أوافق على نشر الكتب (المرجع السابق ، ص ١٩) .



أما مجموعته القصصية « خالتي كدرجان » فتتألف من ست قصص أطولها « اليتيم المعب » التي تقع في ٣٢ صفحة من القطع المتوسط من مجموع صفحات المجموعة التي تبلغ ٨٣ صفحة في طبعها الثانية التي نشرتها دار نهضة في سلسلة الكتاب العربي السعودي عام ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ، وذلك بعد حذف الصفحات البيضاء وصفحات الصور ، أي أن مجموع صفحاتها يساوي مجموع صفحات القصص الخمس الأخرى .

وهناك سمات مشتركة لا يخطئها ادراك القارئ تجمع بين
مختلف قصص المجموعة . هذه السمات هي :

— ان قصص المجموعة — شأنها شأن أعماله القصصية
الأخرى التي يتخللها الأسلوب القصصي — « أشبه بسلسلة من
الترجمات الذاتية يصوغ فيها الكاتب أشداتا مبعثرة لها أهمية
خاصة في حياته ، يحاول أن يجمعها في قالب قصصي يعزج فيه
بين الحقيقة والخيال ، ويضفي عليها من فنه وحيويته ما يجعلها
في مجموعها رواية شيقة مترابطة الحوادث متصلة الحلقات » .
(فن القصة في الأدب السعودي الحديث ، ص ٤٥) .

— والفترة التي تلح عليه من تاريخ حياته هي فترة
طفولته — مثله في ذلك مثل الكاتب الانجليزي تشارلز ديكنز —
وهي فترة تاريخية مميزة لأنها فترة تحول في تاريخ الحجاز ما بين
أواخر العهد العثماني وأوائل العهد الهاشمي . فكتبنا ولد في
بداية القرن العشرين ، وفي العقد الثاني منه تم التخلص من الحكم
التركي وبدأ العهد الهاشمي ، فهي فترة تغير في تاريخ الجزيرة
العربية ، وتلك هي ميزة أحمد السباعي التي تحسبها من خلال
كتاباتة : أن له قرون استشعار بما سيقرب على تلك التغيرات
من تحولات اجتماعية في بلده ، فكان كالمُنْبِئِء حيناً وكالندير حيناً
آخر لقومه . يقول الدكتور منصور إبراهيم الحازمي « ان الكاتب
في أكثر كتبه وقصصه يحاول استعادة تلك الحقبة التاريخية
العتيقة وانتشالها من برائن الإهمال والنسيان ، لا حبا فيها بل
انقاذا لذكريات الطفولة ، مهما كانت مرارتها في فمه وقلبه
ونفسه » . (المرجع السابق ، ص ١١٣ — ١١٤) .

ومما يلاحظ أن كثيرين من كتاب القصة يتعلقون بفترات
معينة أو أمكنة معينة — ربما ترتبط بهذه الفترات يجعلونها

المسرح المحب لأحداث قصصهم وشخصياتها مهما تنوعت . مثال ذلك نجيب محفوظ الذى ينشأ معظم أبطاله فى حارات القاهرة المعزية وأزقتها ويلبسون رداء الفتوات حتى ولو كانت شخصيات تاريخية أو رمزية . وهكذا شأن كاتبنا أحمد السباعى اذ يبدو أن الفترة التاريخية المحببة لديه هى فترة هذا التحول التاريخي لبلاده من خلال وجهة نظر صبي وذكرياته .

— والسمة الثالثة تترتب بدورها على السمة السابقة ، خلط لطفل دور فني هام فى قصص أحمد السباعى هو دور الراوى . ونحن نختلف مع الدكتور الحازمى حين يقول أن الطفل هو البطل الحقيقي فى قصة السباعى ، لكننا نوافقه حين يقول أن الطفل يقوم بدور الراوى الذى يلاحظ ويرصد ويتدسس فى كثير من الخبث والذكاء ، كما فى قصة « خالتي كدرجان » حين كان يلعب مع الصبية الغفيمة ولا يحلو له أن يختبئ اذا احتلم اللعب الا فى بيتها فتشير له بيدها الى الكنبه التى تصدر الديوان ليختفى تحتها ، فيلاحظها وهى تعنى كثيرا بمكحلتها ، او وهى تأخذ من علبة صغيرة بجوارها بأصبعها شيئا تدعكه بين يديها ثم تفشى به وجهها ، وهى تركز امامها مناة فوق كرسى النصبه ثم تأخذ بيدها مقصا تمر به على شعر رأسها فتلتقط به شعرة من هنا وأخرى من هناك بيضاء ، وكانت تستعين براوية القصة الطفل صاحب ضمير المتكلم للبحث فى شعرها عن شعرة بيضاء . . (المجموعة ص ١٤)

والطفل فى قصة « ابو ريحان السقا » راوى القصة ايضا وصاحب ضمير المتكلم فيها . فنحن نتلقى الأحداث الأولى على الأقل للقصة من وجهة نظره ، فنسمعه يقول « كنا شلة من صفار الطلبة تجمعنا المشاواة وحب اللعب بعم ريحان دون جميع

السقا الصاعدين او الهابطين في جبل الهندي » (المجموعة ص ٨١) . وهو ليس مجرد راو محايد بل انه يشارك في الأحداث أحيانا ، أى انه شخصية ثانوية أيضا في القصة لأنه وزملاؤه كانوا يعيشون مع عم ريحان فاذا ما ثار عليهم لعبتهم أرضوه بقطعة من الجزر يضعونها في فمه .

— ونتيجة لذلك تبرز السمة الرابعة لقصص أحمد السباعي في بنائها القصصي . فهي كثيرا ما تكون من قسمين : القسم الأول يشاهده الراوية الطفل مشاهدة العيان . والقسم الثاني يسمعه الراوية وقد شب عن الطوق . وتفصل بين القسمين أو تصل بينهما جملة مثل « ومرت السنون طويلة ملة توفيت اثناءها أمي أو لحقت بها أكثر جاراتها ، ووجدتني أشب عن الطوق فأمنع نفسي عن ديوان « خالتي كدرجان » مسرح لعبي أيام الطفولة فلم أعد اسمع عنها شيئا . بلغني انها أصيبت في بعض أيامها بلوثة في عقلها فانتقلت الى بيت بعض قريباتها وما لبثت أن توفيت بمرضها . انتهى خبرها الى من عجزو ... » (المجموعة ص ١٥ - ١٦) .

ثم نرتد الى الوراء لنعرف ماذا حدث في تلك الفترة التي قفزها الراوي بين « خالتي كدرجان » كما شاهدها في طفولته « وخالتي كدرجان » كما سمعه عن نهايتها .

وفي قصة « أبو ريحان السقا » يقول الراوي « ومضت سنوات طويلة ابتعدت اثناءها عن الدراسة ونسيت أبا ريحان حتي كنت في أحد الأيام أزور مستشفى أجياد فاذا جلبة عالية (المجموعة ص ٨٦) . وفي قصة « بعد أن طالب السفرجل » نقرأ! هذه الجملة « ومضت سنوات نسيت فيها سعدي أمر حسان ... » (المجموعة ص ١٠٤) الخ .

- لهذا فإن السمة الرابعة أن البناء القصصى كثيرا ما يتسم بمقدمة وصفية هي أشبه بأعداد المسرح (المرجع السابق ص ١١١) ، أى أنها مقدمة سكونية وصفية تتلوها حركة الأحداث وما فيها من عنصر درامى . وغالبا ما يأتينا هذا الأعداد المسرحى من ذاكرة الراوى أيام الطفولة ، فالراوى الطفل لا يتذكر أحداثا يقدر ما يتذكر لقطات وصفية سكونية لا حركة فيها ، ولهذا فهو كثيرا ما يستخدم الفعل الماضى الناقص « كنت » وهو الذى يدخل على الفعل المضارع فيفيد الوصف فى الماضى فنسمعه يقول : « كنت ألاحظ .. كنت كثيرا ما أراها تجلس .. كانت تخدم بيتها وحى فى أحلى زينتها » ، حتى إذا كبر الراوى وابتعد عن مسرح طفولته عاد اليه ليستمع الى الأحداث التى تحركت فيما بعد فوق مسرح الذكريات الطفولى ، ويختفى الفعل « كنت » ليحل محله الفعل الماضى الذى يعبر عن الحركة والحدث فنقرأ أفعالا مثل : شبت خالتي كدرجان فى كنف والدتها .. اشتد الطلب على يدها .. عاشت الفتاة فى بيت أبيها .. جازها بعناد مثله .. حال انتظارها عبثا .. النخ ويتكرر هذا فى قصة « الصبى السلطانى » ، كذلك تكرر فى قصتي « أبو ربحان السقا » و « بعد أن طال السفرجل » .

- السمة الخامسة أنه يجيد تقديم شخصياته . ونتيجة للبناء الفنى فى القصة فإن الشخصية فى المسرح تقدم على مرحلتين : المرحلة الأولى هي المرحلة السكونية على نحو ما تقدم الشخصيات فى المسرح من خلال التعليمات الموجهة للمخرج . ثم تقدم فى الجزء الثانى من القصة من خلال حركاتها وتصرفاتها وصراعها فى سبيل الحياة ومع الآخرين . فالراوى الطفل يعطينا صورة وصفية للشخصية من خلال ذكرياته ، والراوى الذى شنب عن الطوق يقدم لنا الشخصية من خلال حركاتها .

وهو يقدم شخصياته بأكثر من بعد ، أحيانا بعدهما الجسمي وأحيانا بعدهما النفسي أو الاجتماعي ، وأحيانا بعض هذه الأبعاد معا أو كلها . فخالتي كدرجان في الخمسين من عمرها وإن كنا نتبعها منذ أيام شبابها - وهي دائمة الاهتمام بزينتها ورشاقها انتظارا لعريسها المأمول . كذلك تقديمه لشخصيتي السلطاني وشحه البالغ وصبيه الذي يوهم الآخرين ببلاسته ، وذلك من خلال تصرفاته وليس عن طريق الوصف ، حتى نفاجأ أنه أحد جواسيس العهد العثماني . واليتيم المعذب الذي يذكرنا على الفور بشخصية جان فالجان بطل البؤساء للكاتب الفرنسي فيكتور هوجو - وربما قرا السباعي تعريها بقلم شاعر النيل حافظ إبراهيم - لا سيما حين نقرأ أنه بعد خروجه من السجن وتوبته حاول مرة أخرى أن يجد عملا ، لكنه ما يكاد يلتحق بعمل ويتكشف أمره حتى يطرد . وأبو ريحان السقا يقدمه لنا المؤلف ببعد الجسمي . من خلال روايته الطفل « نضبه في أغلب أيامنا منحنيا تحت قربته الشعاري الكبيرة ينقل خطاه في تباقل تحت وطأتها متوكأ على عصاه القصيرة كأنها رجل ثالثة ليخالف بها من يمشي على رجلين أو أربع » (المجموعة ص ٨١) . ثم يقدمه لنا ببعد النفسي : شخصية ساذجة تغري الأطفال بمعايشتها ، سريع السخط سريع الرضا كأنما نموه العقلي لم يتجاوز مرحلة الطفولة . أما بعده الاجتماعي فواضح من مهنته ورثائه ثيابه وكونه من العبيد المعتاق .

وهو يهتم بالأماكن اهتمامه بالشخصيات على نحو ما فعل حين أدخلنا مع روايته الطفل منزل خالتي كدرجان وحين أوقفنا مع روايته الطفل أمام دكان عم خليل السلطاني بالقرب من باب العمارة نتلهف معه على قطع اللحم المشوي ، ولعل قصته الأخيرة في المجموعة « بعد أن طاب السفرجل » خير دليل على اهتمامه

بالمكان ، فهو يقدم لقارئه كتاب خديجة الفقهية بحيث يعطينا صورة حية لكتابيب ذلك العهد ، وكتاتيب الاناث النادرة حينئذ بوجه خاص .

فعلاقة المكان بالشخصية والشخصية بالمكان في قصص أحمد السباعي علاقة تفاعل كل منهما يعطى الآخر ويأخذ منه . وطبقا للبناء القصصي فان تقديم المكان يكون في القسم الاول السكوني من القصة متلاحما في ذاكرة الراوى الطفل مع التقديم الوصفي للشخصية فاذا كان القسم الثاني فان الاهتمام كله يكاد يتركز على الشخصية في حركتها بينما يتوارى الاهتمام بالمكان .

- ونتيجة لذلك فان الحوار مكتوب بالعامية ولكنها عامية مفهومة . ولعل هذا أثر من آثار المدرسة الحديثة في مصر وقتئذ ومفهومها للحوار الواقعي . فعبسي عبيد عارض في مقدمته لمجموعته القصصية « احسان هانم » (١٩٢١) استلهم العامية متى كانت المحادثات قصيرة وهو أمر لا يمكن ايجاد ضابط له ، حتى اذا قرأنا حوار قصصه في مجموعته وجدناه بالعامية كله .

وأحمد السباعي في مجموعته خالتي كدرجان يبت الألفاظ العامية في سرده القصصي كأنها البهارات لتعطى للقصة مذاقا شعبيا ، وان كان يحاول في بعض الأحيان أن يردّها الى أصلها في النصحي ، كان يذكر في قصته خالتي كدرجان « الفتفة » ويشرحها في الهامش بأن أصلها بالبدال « غدفة » وهو قناع المرأة الذي ترسله على وجهها . ويقول الطفل الراوية في القصة نفسها « نلعب الغيممة بين ملاوى زقاقنا » ، الأمر نفسه في قصة « صبي السلطاني » حيث يحاول أن يشرح الأصل اللغوي للفظ سلّات بقوله ان في اللفّة سلّت الشئ أى قطعه ، فلعل هذا

النوع من الشيء مسمى سلات بمعنى قطع . كما يورد الفاظا مثل
تنباك كيزرون . . . الخ .

هذا فيما يتصل بالسرد ، أما فيما يتصل بالحوار فإنه
يورده كله بالعامية ، نقرأ هذا في قصة « اليتيم المذهب » التي تبدأ
بحوار بين شخصين نذكر فيما بعد أنهما الشيخ الذي عطف على
اليتيم فأحضره الى البيت وزوجته التي ترفضه ، لكنها عامية
مبسطة يمكن أن يفهمها - فيما اعتقد - جميع المتكلمين بالعربية ،
فهى أشبه ما تكون - بالنسبة للغة الفصحى - بالأسلوب الصحفي
الذى لا يستخدم من كلماتها الا المتداول حتى يفهمها عامة القراء .
وكما يستخدم أحمد السباعي في السرد الفاظا لتلوين قصته
ببيئتها المحلية ، فإنه يفعل الأمر نفسه في حوار . فاذا قرأنا
قصة « أخطأ العفريت ولم أخطيء » وجدنا أنها قصة حوارية
من أولها الى آخرها ، مكتوبة بتلك العامية المحلية المفهومة .
بينما يقل الحوار في قصص أخرى حتى لا يتجاوز بضع سطور .

- ولعل تأثير المدرسة الحديثة في مصر في العشرينيات
من هذا القرن كان أقوى في الفكرة التي سيطرت على أحمد السباعي
وهو أهمية تأثير البيئة والظروف الاجتماعية والنفسية في تكوين
الشخصية . نجد هذا واضحا في سيرته الذاتية « أيامى » ،
كما أنه أوضح ما يكون في قصة « اليتيم المذهب » . وأحمد
السباعي جريئ على أن تصل فكرته هذه اليها ويخشي
الا نستنتجها من أحداث قصته ، فيعلنها صريحة في أسلوب
تقريرى حين يصف ما يسميه فلسفة الشيخ الذى تبني هذا
اليتيم - وما هو في الواقع الا أحمد السباعي الذى تبني شخصيته
القصصية - فيقول « كانت له فلسفة عميقة في تنشئة الطفل
وتربيته وتعويله على ما يتعود . وكان يرى أن بيئته الشخصية

وعادات محيطه مسئولة في العام الاول عن جميع تصرفاته في الحياة » (المجموعة ص ٣٧) . وفي موضع آخر يقول « لم يولد عليوة منحرف الأخلاق أو مستقيمها ، إنما كما تولد العجائن اللدنة قابلة للتكيف والصياغة » (المجموعة ص ٥٢) « فليس الاجرام فيما اعتقد أكثر من مرض له أسبابه السيكولوجية وأغراضه التي تتنوع بتنوع جرائبه الخاصة » (المجموعة ص ٥٤) . حتى قسوة سيده عليه أرجعها المؤلف الى ما كانت تعانيه من طفيان امرأة أبيها مما جعلها تشعر بالنقص . ثم يتنبأ بأن العلم حين يستطيع أن يشخص حقا هذا المرض وأن يتتبع أنواعه التي لا يحدها حصر ، وأن يتعقب الجرثومة المتأصلة في حقيقة كل نوع على حده . فسوف لا يعجز عن علاجه بشير الطريقة التي نعالجه بها اليوم .

— وهذا يقودنا أخيرا الى الأسلوب التقريرى الذى تتسم به بعض قصص أحمد السباعى وتدخل المؤلف في سياقه الدرامى من حين لآخر لشرح ما هو واضح ، وكأنه يشك في فهم القارئ ويريد التأكد من ان دلالة قصته واضحة لا لبس فيها . وهذه نسمة من سمات الأدب القصصى في مرحلته التى أسميها البدائية الفنية . حدث هذا من قبل في مصر حيث اختلط المقال بالقصة فيما أطلق عليه « المقال القصصى » ، على نحو ما نجد في حديث عيسى بن هشام (١٩٠٨) للمويلحى باكورة المحاولات الروائية في أدبنا العربى ، حيث يقلب الأسلوب التقريرى على فقرات النقد الاجتماعى . والشئ نفسه في رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل (١٩١٢) حيث يتصارع الأسلوبان الدرامى والتقريرى ، وإن كان ينتهى لحسن الحظ بانتصار الأسلوب الدرامى . وقد ظل يحيى حقى - المولود في نفس العام الذى ولد فيه أحمد

السباعي كما سبق وذكرنا - يمثل انتاجه صراع المقال الأدبي مع القصة القصيرة في مصر (يوسف الشاروني ، القصة والمجتمع سلسلة كتابك ٧٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٣٥) .

وما أشبه الفترة التاريخية التي كتب فيها أحمد السباعي مجموعته القصصية بالنسبة للمجتمع السعودي والأدب السعودي تلك الفترة التاريخية التي كتب فيها هؤلاء الأدباء المصريون محاولاتهم القصصية بالنسبة للمجتمع المصري والقصة المصرية ، فلا عجب أن تشابهت بعض السمات في كل الأدبين .

اللوحة ، قطر ، يونيو ١٩٨٤

الضحك حتى الموت

ترددت كثيرا قبل أن أكتب عن هذا الصديق ، فقد تعودنا في شرقنا العربي أن نخفي مشاعرنا ونخجل منها حيناً ، ونعتبرها نوعاً من المباهاة حيناً آخر ، تلزمنا فضيلة التواضع أن نتجنبها . لهذا فانه حتى أدب السير - ولا أقول أدب الاعترافات - يندر وجوده في تراثنا الأدبي قبل بداية أدبنا الحديث . أما نشر رسائل الأدباء الخاصة فأمر لا وجود له الا اذا كانت من نوع رسائل أبي العلاء المعري التي يرد فيها على بعض من يرأسلونه فتطول وتصبح فناً أدبياً رائعاً . فتقاليدنا الاجتماعية والأخلاقية اذن تضع حدوداً - وما تزال - على جراتنا على الكشف عن دخيلة أنفسنا ، ونفضل أن نرتدى الأقنعة عندما نعلو المسرح أمام جمهورنا .

ورغم كل هذه الاعتبارات ، وهذه التقاليد التي تجثم على تاريخنا الأدبي ، وجلت أن من حق الصديق سعيد سليمان كركدي أن أودعه بكلمة بمناسبة رحيله عن دنيانا في الساعة السادسة من صباح الجمعة ١٤ شوال عام ١٤٠٤ هـ الموافق ١٣ يوليو ١٩٨٤ م بعد مرض طويل كافحه بروح الفكاهة والسخرية والدعابة قبل أن يكافحه بالطب والمقابر .

وكل أديب لابد وأن يكون له وبالضرورة جمهور قراء يحبه ويتتبع كتاباته ، والا فكيف يوزع مؤلفاته ومن ذا الذي يواظب على

شرائها ؟ هؤلاء القراء المختفون يتمثلهم الأديب أمامه حين يكتب في هيئة قارئ مجرد — مثل المجردات في عالم المثل الأفلاطوني — وهم أحد دوافعه القوية للكتابة وللاستمرار فيها حتى وإن زعم أنه لا يعبا بوجود هذا الجمهور .

وأحيانا ما يلتقى الكاتب فجأة وعلى غير انتظار لقاء عابرا بأحد هؤلاء القراء — ربما في أقصى مكان من الأرض حيث يعتقد أن صوته لم يصل ولن يصل — فيحدثه قارئه كيف يتابعه منذ سنوات ، وكيف وقع في يده كتاب من كتبه بمحض الصدفة — أو قرأ له مقالا أو قصة — فلما أعجب به أصبح قارئه ، ثم يذكر له تفاصيل دقيقة مما قرأ وأضح أنها أصبحت جزءا من وجوده ، فيدرك الكاتب أن كتاباته قد حفرت آثارها في ذاكرة قارئه الذي نراه يعامله باحترام شديد — وربما بشيء من القداسة — كأنما ما توقع أن يلتقى به يوما ما أو أن يكون مثله من لحم ودم ، خلاشك أن مؤلفه كان فكرة مجردة حتى ولو كان قد لمع صورته من قبل في وسائل الاعلام ، ثم تجسد أمامه فجأة للحظات . تلك هي إحدى المتع القليلة للكاتب في مجتمع تسوده أغلبية أمية أبجدية وثقافية وروحية .

غير أن هناك أفرادا من هذا الجمهور القارئ لديهم الجرأة أن يكونوا أكثر إيجابية من بقية القراء ، فلا يتركون لقاءهم بكتابهم لصدفة قد لا تقع ، فيقررون في لحظة — لابد وأن تكون عواطفهم أو حماسهم نحو هذا الكاتب قد فضجت كما تنضج الثمرة ويحين إوان جنيها أو قطفها — أن يصبحوا أكثر اقترابا من كتابهم فيرسلون له معبرين عن حبهم له وأعجابهم بما يكتب . وليس من الضروري أن يكون أفضل كاتب يقرأون له ، لكنهم ربما يستشفون من كتاباته أنه يصلح أن يكون صديقا لهم ،

وانه لن يعرضهم لتجربة صد أو عدم مبالاه . ولعل عملية
انتقاء تحدث بين الطرفين المتواصلين ، شأنها في ذلك شأن علاقات
الحب والصداقة في الحياة ، فليس كل من راسل كاتبا وجد
استجابة ، ولا الكاتب يستجيب لكل رسالة يتلقاها .

تلك هي ايضا متع كل اديب ، هؤلاء الأصدقاء الأعزاء الذين
يجسدون له قراءه المجهولين المجريدين ، اذ يبرزون من غبش
هذا السديم الذي يكتب له الأديب ويسفرون عن وجوههم فاذا
هم من دم ولحم .

ومنذ حوالي ربع قرن - ربما - تلقيت مظروفا عليه عنواني
بالقاهرة بخط لا أعرفه ، كان خطا مميزا حروفه كبيرة شديدة
الوضوح ، فقلبته لأقرا اسم المرسل : سعيد سليمان كودي -
حي الملز - الرياض . . وفتحته فاذا به كلمات أحد هؤلاء الأصدقاء
المجهولين له الذين يخلون الأديب بكلماتهم الودية المشجعة .

تحية طيبة . .

قبل السادس من أكتوبر البطل (يقصد التاريخ الذي حطمت
فيه مصر خط بارليف الاسرائيلي على قناة السويس عام ١٩٧٣)
كنت في القاهرة المزدحمة بميادينها ، وشوارعها ، وحاراتها ،
وآثارها ، وسكانها ، وضيوفها ، والعيون السود فيها . في الزحمة
وجوه يعلوها البشر والفرح ، واخرى يجللها الألم والحزن . في
هذا المزيج البشري العجيب لمحتك . . لكن الزحام لا يؤصل
معرفة أو يوجد صداقة .

لم أكتف بهذا اللقاء السريع ، بل أكدته بلقاءات مع المثاق
الخمسة ، ورسالة الى امرأة ، وفي المساء الأخير ، ومع آخر
المنقول (هذه أسماء مجموعات قصصية وشعرية) كان آخر لقاء .

حضرت ندوة أدبية كان أحد كتبك أنت موضوع المناقشة فيها ، هذا الكتاب كان « دراسات في الرواية والقصة القصيرة » .

أنت لا تعرفني .. أصدقائك كثيرون .. يقدرون بقدر ما رسمت من حرف ووضعت من كلمة . أنا نقطة من هذا البحر .. من الأصدقاء والمحبين .

لا أقرأ القصة قتلا لفراغ أو إضاعة لوقت أو استجداء لنفوة بعد الغداء . أطلعها بأمعان وفكر كطالب مجد يشعر في أعماقه بسؤال يريد له جوابا .. فيقرأ .

عشت والقصة ، رضعتها كطفل جائع أشد ما يكون شوقا لامتنعاص صدر أمه . كانت القصة حقيقا في الصغر ، غذاء كامل اللبسم في الشباب ، وثريدا إذا تقدم العمر .. طبق واحد يتعدد مذاقه .

أسلوبك لا عسر هضم يعتريه ، لا يحتاج بعد تلاوته الى حبوب النتريزون والأتروميد خوف اضطراب الكبد وتصلب الشرايين . قصصك بها توابل وبهارات وفلفل وكمون وضعت بحساب يعجز عنه كبار طهارة الهيلتون والشيراتون . تركيب كيميائي تتحد ذراته لتخلق جو بهجة وسرور ، أو ترح لا فرح فيه ، أو زحام يختلط فيه الخابل بالنابل . تنقلنا الى عوالم جديدة فسيحة رحبة حسب الطبخة ولونها . قصصك تزيد قارئها بسطة في الفكر ورجيما في الجسم ، أنسى معها وجبات الغداء ملتذا بما ألهم .

في مرة لعبت بالنار ، تقمصت شخصية طبيب جراح لتشريح إحدى قصصك : أحضرت أدوات التشريح : المبضع القلم ، القطن

الطبي الورق ، طاولة التشريح المكتب ، الجسم المراد تشريحه
القصة . التشريح لا يتخذ الا على جثث فارقتها الروح . تشريح
الجسم الحي لا يكون ولن يكون ، بأمر السماء اولا ، وبقوة
القانون والعرف والعادة ثانيا ، وبقوة اليمين التي يؤديها طلبة
الطب عند تخرجهم ليمارسوا مهنتهم . وبعد البحث والتحري
اتضح أن قصصك حياة ، كلها نشاط دائم ، نبض عروق تعيش ..
المساس بها لعب بالنار ، اهدار لكرامة جسم حي ، وسفك
دم حرام .

ليست هذه رسالة اطراء وتقريظ ، انما احساس ملتهب
افرغته في هذه الأسطر وفاتحة اعجاب بلقيا جديدة لأدب جديد
في قصص ودراسات جديدة ...

وقد شدني في أسلوب هذا الصديق الجديد القديم شيء
جعلني أقرر الاحتفاظ بخطابه ولو لفترة . ومع اني كسول في
كتابة ما يسمى بالرسائل الاخوانية ، وأعجب من نفسي كيف
استطيع أن أكتب صفحات طوالا تنتمي الى ما يسمى ادبا وأعجز
عن كتابة سطرين ردا على رسالة صديق . لهذا ألجأ الى حيلة
طالما لجأت اليها للخروج من هذا المأزق : ضرورة الرد على
رسالة دون أن اكلف نفسي كثير عناء . ذلك انني أنتظر أو انتهز
فرصة الأعياد فأرسل بطاقة تهنئة متضمنة ردا موجزا بحكم
المساحة الصغيرة المتاحة على البطاقة ، وبذلك أضرب عصافير
بحجر كما يقولون : تهنئة ورد بدون رسائل سابقة . وسرعان
ما تلقيت ردا على الرد .

في ضحى يوم ٣ نوفمبر ١٩٧٤ تسلمت من ساعي البريد
بطاقة التهنئة منكم بعيد الفطر . أعادت الي ذهني العيد بفرحه

ومرحه وشقاوته الحبيبة • البطاقة الصغيرة حجما ، الكبيرة موضوعا ومعنى ، الممتلئة تقديرا واءاء المقعة بكلمات الحب ، المترعة اخلاصا وعدم تسيان •

بطاقتك هذه الجمت السنة وانطقت اخرى • الجمث متشائمين قالوا : ها هو لم يجيك على رسالتك ، طعنات احكم تسديدها ، نشرها الظلمة حولي ، دهنوا جداري بلون أسود • المنفرون في تفاؤلهم وحسن نواياهم تحدثوا بايمان وعقيدة الا يأس مع الانتظار •• وكطفل جاءه شيء جميل تشبث به بيديه واسنانه ورموشه •

اليك سلام الله من صديق باركت

يد الله في ارض الكنانة دائما

وتتالت المراسلات بيننا ، وكانت رسائله تتميز بأنها مكتوبة بأسلوب أدبي رفيع تدل على ثقافة كاتبها وسعة اطلاعه كما تتخللها روح الفكاهة والمعاية :

لقد يكون موطن الضعف في سلوكي الشخصي الثرثرة فيما اكتب من رسائل ، لا فيما اتخذ من قرارات او احرز من توقيعات ادارية • اوثر الصمت في حديثي ، اتكلم بقدر ، أفكر بهدوء • اثرثر بأسهاب في رسائلني كتعويض عن الخصلة الأولى : قفل الشفاء واطباقتها •

اذوب فيما اطالعه ما عدا صفحة الوفيات ، أغمض عيني عنها • انصرف بكليتي وأغرق بين دفتي كتاب ، اكاد أنسى نفسي وما يدور حولي • لا يقرصني جوع كائن منزع المعدة خالي الأمعاء • وكان طه حسين يعنيني بقوله ويلمزي بحديثه او كان

هناك شبه اتفاق في قوله : فاذا اقبلت على الكتاب فر النوم فراوا
لا رجعة منه ، كأنما الكتاب من النوم أى وقاء • ومن الناس
قوم يقرأون ليناموا ، لكنى لم أعرف قط كيف يكون الكتاب
داعيا للنوم •

ترثرتى هذه ليست وراثية عن أبى وامى • لاشك أن
جدى - وبحكم قانون مندل في الوراثة - انتقل الى أحد
كروموزماته أو جيناته فتضخمت بذاتى فجعلتنى ثرثار
كتابية •

كانت أمنيته وأمنية الأسرة وحلم الأبناء قضاء العطلة
الصيفية الماضية بمصر ، وليس هناك بلد كمصر نفرح ونمرح
بها ، وقديما قال الشاعر :

تجرى الرياح بما لا تشتهي السفن
ما كل ما يتمنى المرء يدركه

ما هب لم يكن ريح رخاء عليل نسيما ، لطيف هبوبها •
بل رياح تكباء وعواصف هوجاء ، أكلت الأخضر وقضت على
اليابس • شخصية غريبة عادت الفقراء والأغنياء ، شاركت كل
فرد مأكله وملبسه ، لا ترى بذاتها إنما تعرف بأحوالها وأطوارها •
هذه الشخصية الكالحة تسمى « الفلاء » لا بورك فيه • الحاجيات
ارتفع سعرها وزاد الارتفاع حتى انفصلت عن الجاذبية الأرضية ،
لا يرجع عيوبها ، كنار شديدة الأوار ، وصل لهابها الى كل دار •

الواقع خفت ، انتفض قلبي ، اضطرب وصرخ جيبي • آثرت
البقاء ، وانبث قلمي عن قلمي وفي هذا بعض العزاء • اذا مات
هذا الضيف اللعين جئت جريا •

فلما تقابلنا - أثناء زيارة له بالقاهرة - اكتشفت أنه لواء بالشرطة السعودية ، وأحزنتني أنه يعاني من مرض السكر وهو لا يزال في وسط العمر ، وأسعدني أن عنده مكتبة تضم مؤلفات معظم الأدباء العرب المعاصرين ، كما أنه يحفظ كثيرا من الشعر العربي قديمه وجديده ، وإن له محاولات أدبية .

... صديق أن تحدثت معك حول محاولتي لكتابة القصة القصيرة ، ووعدت بإرسال نموذج مما أكتب من قصص قصيرة ، تحكي بعضا من تجارب عشتها ، وقضايا مارستها ، ومشكلات حللتها ، وأخرى كحللتها فعميتها في بدء حياتي الوظيفية . اجتهدت فأصبحت فكان لي أجران ، واجتهدت فأخطأت فكان لي أجر واحد . طرف ابتسمت لها ، نوادر فكرت فيها بعقل فيلسوف وضحكت لها بقلب مجنون . نكت أصغيت لها ، اتسعت لها أذنأي ، سخسخت اعجابا بها . مأس أبكتني ، وحب نابض فتحت له القلب وأسكنته الجوانح فمشعش وأفرخ . أنتدبت حكما لاصلاح ذات البين ، جمعت رأسين في الحلال ، أعدتهما لوكر الغرام .

حياة مليئة بالحلو والمر ، الشوك الكثير والورد القليل . تهمت في الصحراء حين كانت بلادى قياقي وقفارا . سبحت في الغورية وبوابة المتولي ، عبت الله من مسجد الشافعي ، وزرت مسجد عمرو بن العاص بمصر القديمة .

الدمع بلل الوسادة ، البسمات النادرة جاءت كلمح البرق ، يوم غسل وإيام يصل .

لم استدع والله الحمد لمجلس تاديب ، لكن وقفت طويلا وكثيرا أمام رؤسائي المدنيين يلتفون في عباةات وبرية ، وعسكريين تلمع على أكتافهم اشارات متألقة متسريلين في بدل صوفية زيتونية

اللون • أنصيب عرقا ، تنخلع مفاصلي ، تنزغلل عيناى ، يقفز
قلبي ، يحاول الافلات وأنا اتساءل عن سر دعوتى ومثولى أمام
رئيس كبير • اخيرا اسمع ما يطمئن خاطرى ويذهب عنى الروح :
- مشكور بارك الله فيك •

أربع كلمات تنزل بردا وسلاما ، بعد أن تكلمت من أجلها
ما تكلمت • حينئذ أخبط الأرض بقوة كجندى مستجد كجلمود
صخر حطه السيل على عل ، رافعا يدي تعظيم سلام ، متخذا
وضع خلفا در آخذا نفسا عميقا بعد أن فقت أنفاسى ، وهرب
شهيقى وزفيرى •

هذه بعض أوسمة وميداليات منحتها آنذاك ، سمع بها
القليل ، لم يرها احد • اشعتها ونورها بصدري ، طاقة دفعتنى
لحب عملى •

شرقت وغربت ، اشملت وأجنبت ، شاهدت الدنيا ،
رايت قديمها وحديثها • وقفت مع الفقراء ، تحدثت مع الأغنياء ،
صادقت العلماء ، صاحبت الفنانين • شاهدت الهيبيز فى لندن
وواشنطن ، تجولت كالأطفال بديزنى لاند ، استلقيت بساحل
هواى ، أكلت الأرز بالصبيان فى اليابان ، ارتديت غطاء الرأس
الصينى بفرموزا ، اشترت فراء من هونج كونج • دخلت حلبة
مصارعة الديكة فى بانجكوك ، استطعت الكارى بدلهى •
واستمعت برقص الحية مع الفقير الهندى باكرا ، وصعدت تاج
محل • حزنت لفقراء باكستان وتالمت من أجلهم بطهران • وفى
بيروت اشترت قصة ثرثرة على النيل •

زرعت عيونى فى الفتاة الأوروبية ، واغمضتها عن المرأة
الآسيوية • شممت رائحة مدام روشيه وسوار دى بارى فى باريس
واستنشقت بخور الزبان والفاسوخ بسيدنا الحسين •

ليس للدينيا أب إنما لها أم جمالها يتجدد ، زيتها يتطور .
 شبابها دائم ، لا تتركها الشيخوخة . ذبت فيها هياما ، خضت
 في جنبااتها عشقا وغراما . رجالها أدب ، أرضها ذهب ، مدنها
 صخب ، ريفها طرب ، مواصلاتها عجب . تدعوك باحتشام
 نظرات بناتها ، ترحب بك قلوب ابنائها ، تحميك مواعد فتياتها ،
 تلك هي مصر . فيها عرفت حي السكر والليمون ، وسكة شق
 الثعبان وبيت القاضي ، وشارع الشيخ العبيط ، ومقهى الفيشاوى
 آخر المطاف . كانت لى أيام مع الخيام وسهرات وليال مع
 شهرزاد ، وسويعات بصحبة كايوياترة ، سير هيلتون ، ولورد
 شيراتون (اسماء فنادق بالقاهرة) جيبى لا ينتفخ لمصاحبتهم
 وصداقتهم .

من خطوط هذه الأحداث وتلك المواقف نسجت قصصى
 والفت حكاياتى ، حكيتها بأسلوب ليس بالفصيح الممتاز ولا بالعامى
 المبتل ، لكنه بين بين . من أجل قصصى عانقت سيبوبة وقبلت
 نطوية . قصصى بناتى سلوتى ، مريض بحب قصصى وكتاباتى .
 أنا لا اطلب الكمال المطلق لكن أسمى الى نصف هذا الكمال .

قرأ الأصحاب قصصى ،

فرقة مصصت شفاها ،

شلة هزت رأسها ،

رهم ضحك من أسلوبها ،

عصبة أشارت فى الصحف بنشرها ،

أقل من القليل نصحوا بطبعها فى مجموعة وإخراجها .

المتفائلون ابتسموا ،

التشائمون صمتوا .

اختلفت الآراء ففرقت السفينة وبقيت وحدى اصارع الموج .

وتعددت بعد ذلك لقاءاتنا بالقاهرة كلما جاءها في مهمة
رسمية او مستشفى أو سائحا بعد احالته الى المعاش .
اما خطاباتنا فقد أخذت ترتفع كومتها على مر السنوات .

أخى الكريم ...

لاشك أن سؤالاً يدور بذهنكم ويتوارد لخياطركم : يا ترى
ماذا فعلت ببطاقة الدعوة . أذهبت للحفل ، ورايت المسرحية
والمرح ، وشاهدت المتفرجين ، وتعرفت على بعضهم وبالأخص
الروائيين والقصاصين ، وما تعليقك على موضوع المسرحية ؟

لا ، لم اذهب . حدث ما لم يكن في الحسبان . « لا » تختلف
عن القصة الطويلة التي تنشر في جريدة اخبار اليوم . بطل
القصة « لا » المصرية مظلوم كتب عليه الموت وهو ما يزال حيا
بزنزائته السجين بها ففقد بذلك امله .. حبه .. وعمله .

اما « لا » السعودية فبطلها ظالم لنفسه بشدة حرصه
وتمسكه حتى فقد الكنز . والبك الحلوة :

اتصلت هاتفيا باستعلامات الفندق لارسال بطاقة الدعوة
الى الحجره رقم « ٢٢٧ » خوف أن تمتد لها يد تحرمنى متعة
السهره والمشاهده . وثوان جاءت البطاقة تسعنى على عجل ،
فوضعتها بين دفتى كتاب : قصصنا الشعبى للذكورة نبيلة
ابراهيم .

في ضحى يوم ٨ ديسمبر عام ١٩٧٤ - وهو ما اسميه يوم
النسيان - تأكلت من وجود البطاقة بموضعها واطمانت عليها .

لو كان لها كتف لأحسنت بربتي وحنوى عليها • وحين انتويت الخروج اخذت البطاقة وهي لا تزال نائمة بين دفتي الكتاب • لم أشأ إبقاؤها ووضعها بجيب السترة خوف تكسر « نشاها » أو اصابتها بطيات وانثناءات فيكسر لها ضلع أو تفك رقبة •

« انطلقت » على الرصيف نصف ساعة انتظارا لسيارة أجرة تنقلني للزمالك حيث مبنى السفارة •• أخيرا جاء تاكسي يتهادى ليفرغ حمولة بشرية أو قل أعواد ابنوس تتحرك : أربع قوارير كوكاكولا يتقصعن ، لسن عربا من السوان ، الأصل من افريقيا ، والكلام من فرنسا •

« انجصمت » بالسيارة ، أدار سائقها المحرك ولوى مفتاح العداد ، وارتجت السيارة كأنها عربة « كارو » لها صراخ وانين • وحين استويت قاعدا قلت للسائق :

— الزمالك يا أسطى ، شارع محمد الكامل •

وعندما فتح السائق حوارا اكتشف معه بالسليقة أو بحكم العادة انى ضيف بالقاهرة :

— من فىن سيادتك ؟

— اندونيسيا أو الهند ؟

— ليست بلادا عربية ، لا هما منى ولا انا منهما •

— من الكويت ؟

— جارة عزيزة لنا •

— من الامارات العربية ؟

— خير جيرة وخير جيران •

— من البحرين ؟

— شعب كريم بيننا وبينه بحر .

— بالله من أى بلد عربى أنت ؟ احتار دليلى .

— من بلد يتحرك له قلبك ، يهفو من أجله وجدانك . تتجه
اليه خمس مرات يوميا اجباريا ، وآلاف المرات ان أحببت .

استيقظ السائق من غفوته الفكرية ، انتفض كيانه قائلا :

— الآن فهمت ، من السعودية أنت .

في ثوان امضيت مهمتى بالسفارة وعدت الى الفندق . كان
الوقت ظهرا يتشمعبط عقربا الساعة برقم اثني عشر .

في المساء من يوم النسيان ، وفي الساعة السابعة مساء
بالضبط تهبأت للخروج . « زودت » في الأناقة ، ارتديت أحسن
ما ماعى ، بدلة سهرة كحلية كائى ذاهب لحفل عرس لا لدعوة مسرح .

وقتها بحثت عن بطاقة الدعوة ، لم اعثر عليها . أدركت
ضبياعها مع الكتاب الذى كانت به . لا أعلم أنسيبتها بالسفارة
أو التاكسى الذى أعادنى الى الفندق . الله أعلم . البحث
عنها — وحتى فى حالة العثور عليها — سيأخذ وقتا طويلا يفوت
موعد الحفل ، « خيرها فى غيرها » .

لتسمح لى باستعارة عبارة واحدة من بيدبا الفيلسوف
لدبشليم الملك من قصة « كليله ودمنة » حين الانتقال من حدث
الى حدث ، من قصة لأخرى : هذا ما كان من أمر البطاقة ،
اما ما كان من امرى فاستمع اليه .

غادرت الفندق بهيئتى التى أنا فيها دون أن يكون لى اتجاه
معين ، ضاع من قلعى الطريق . لم أحس بنفسى الا داخلا الى

مكتبة بشارع عماد الدين تمتلئ أرففها بروايات وقصص مقروءة ،
الكثير منها ممزق ، والقليل هو الصالح ، يباع بقروش زهيدة
أقل من قيمتها المسطورة على غلافها • بقايا من سور الأذبكية
التليد •

بالقلب في المجموعات القصصية وفرفرتها اطلت برأسها
مجموعتكم « حلاوة الروح » المنشورة بالعدد ٤٥ لشهر ديسمبر
عام ١٩٧١ في « كتاب اليوم » • عادت روحى بعد هروبها ، علت
للفندق ، عشت وشخصيات القصص فكان أول ما فعلت أن
حضرت مآثم المرحوم عبد الفتى مسعود ، وواسيت محمد مظلوم
لما سرق منه ، ولعبت في فرح صبياني مع موظفى الشركة في
قصة « اللعبة » ، وامتت السهرة مع زينات « بس » على
الورق •

صرعنى النوم فأسدل ستار على ما حدث • تسقطت أخبار
المرحبة ، علمت ممن حضرها وشاهدها أنها جيدة معنى ومبنى •
لولا ضياع البطاقة لما كانت هذه الرسالة الطويلة • ولك
منى ألف سلام •

بعد تقديم فروض الصداقة وسننها ونوافلها •

... أنا لواء لكن من نوع آخر ، أخفق وأرغرق خفقانا
ورفرقة مختلفة الأداء درجة وشدة • أنا طالب أبدى ، ليس له
مرحلة معينة ، ومنهج مقنن ، واستراحة بين الحصص ، ليس له
أرقام ترصد ، وجداول تعد ، ونتائج تبثها إذاعة وصحافة • أنا
التأطر والأستاذ والمراقب وعم متولى البواب •

عاشق كتاب ، مفرم صباية بالحرف ، ساهر بالليل وأطراف
النهار • أما وسطه فيخف لهب العشق اذ أسعى خلف رزق
أسد به الرمق ، ولأطعام طير زغب الحواصل لا ماء ولا شجر •

... أرواح في مثالي لجندي مستجد • يراني البعيد يظنني
ماشيا ، يدرك القريب حقيقة الأمر • واقف لا أريم ، أرفع قدما ،
أنزل أخرى ، كخندوف يلور ويلف في نقطة واحدة • أمامي
وعني !

انفض ما علق بي من غبار الزمن ، حياتي متاهات ، شبابي
صحراء ، طفولتي قاسية ، وضعت الحنظل ، شربت المر • حرمت
حنان الأم وعطف الأب ، وفقدت صداقة الأخ • جئت وحيدا ،
انتزع القدر مني والدي بعنف وأنا ما أزال لحما طريا ملفوفا في
خرق ، مشدودا بقباط •

أنا جرح يمشي على قنفيه
وخيولي قد هدما الأعياء

وأنا الحزن من زمان صديقي
وقليل في عصرنا الأصدقاء

مضغ الوج مركبي ، وجبيني
لقبتك العواصف الهوجاء

صيرير الأقلام موسيقى يرتاح لها سمعي ، وما تخطه وترسمه
يستقر عنده بصري ، ما تقذفه المطابع غذائي • بهذه الحدوته
لا جديد تحت الشمس ، ولا فوق القمر ...

أخوك

تحية شوق ، وحب ، وإخلاص
الأول يزيد ، الثاني يعمق ، الأخير يثبت فاعلية أخويه
السابقين •

أصيب في الصحافة العربية عامة ، أبطل في الصحف
المصرية خاصة ، تزداد بخلقتي في صحيفتي الأهرام والأخبار .
في الصفحة التاسعة من جريدة « الأهرام » الصادرة يوم
الاثنين ٦ ديسمبر عام ١٩٧٦ لفت نظري مقالكم المنشور تحت
عنوان « شكوى الموظف الفصيح - ومن عندي : اللي من البيضة
يصيح » والتوقيع : ضيق الخلق والمثانة زيد بن عبيد .

كلنا في الهم شرق ، هذا الهم نسيبنا يكثر ويقل . عدد كبير
من الموظفين كتبوا عن مشكلات عاشوها ، تأذوا منها ، خافوا
إرسالها لمن وجهت لهم ، فكانت تنفيسا لما في صدورهم من
غل ، وليست تنفيذا لما دار في رؤوسهم من أفكار .

سبق أن وقعت في تجربة قاسية مريرة .

ابتسم

اضحك

حذار أخبار احد .

في قريب الزمان ، وحال العصر والأوان ، كان ياما كان .
في بلد ما ويوم عطلة ، نزلت للسوق أتجول هنا وهناك ،
تشدني بعض المعارض ، وتوقفني واجهات المحلات ، لمشاهدة
ما بداخلها ما لا عين رأت ولا يد لمست ، آخر ما وصلت اليه
يد الانسان في القرن العشرين ، في باريس ولندن وخان الخليلى
من فن وإبداع . ينتهى الأمر غالبا بشراء ما حلا وغلى من تلك
المروضات .

وبينما أنا سارح في تجوالى ، أحسست بكركية في بطني
والتواء بأمعائى وصراخ بمعدتى ، كأنها حرب داخلية قامت
استخدمت فيها الأسلحة البيضاء .

قلت عاصفة لا تلبث ان تهدأ ، لكن ٠٠ اشتدت العاصفة ،
تراكمت السحب ، أزعج الجو ٠٠ أسرع الخطى بحثا عن موضع
مختص ، ضاع من قلعي الطريق ، والمنزل بعيد :

عقربا الساعة تصليا ، الثانية دقيقة ، والدقيقة ساعة ،
والساعة يوم ٠ كل المخاوف ثقبت رأسي ٠٠ فجأة دون انذار
صدمت عيني بقالة كبيرة تربطني وصاحبها صداقة عابرة ٠
دخلت البقالة مسرعا ، بل مستنجدا متسائلا : أ يوجد بالقرب
مكان عام ؟

— جاء الجواب سريعا في كلمة واحدة : لا ٠

سقط قلبي ، بينما تابع صاحب البقالة قوله : لدينا بالمحل
مطلبك ، تفضل ٠

ما هي دقائق حتى خرجت رافع الرأس ، منتصب القامة .
مشرق الحيا ، عبارات الشكر لصاحب المحل تسبقني ٠

المضحك في الأمر أنني كلما دعنتى الظروف الى المرور من
ذلك الشارع أقابل صديقي البقال فيرحب بي ويرد تحيتي
باحسن منها ، ثم يذكرني بما مضى حين يردف ترحيبه بقوله :
أية خدمة ؟ يحمر خدائى خجلا ، أتذكر اليوم المشئوم ، أفر مسرعا
عائدا للبيت ٠

أو لست بعد كل هذا قريبا لزيد بن عبيد بالرغم من اختلاف
النسب ، وتلون النحل ؟

تحية اجلال

للمرة الثانية افتح عيني لمقالكم المنشور في الأهرام الصفحة
التاسعة من العدد الصادر في ٢٣ يناير ١٩٧٧ عن مذكرات
زيد بن عبيد ، الموظف التعمان الغلبان الكحيان الذى انتقل الى

رحمة ربه ، وترك خلفه مذكرات تقاعس عن ارسالها • أخفاها
في درج مكتبه ، عشمش عليها العنكبوت فبني قصورا ، وعلتها
طبقة غبار ترسب بعضه فوق بعض ليكون جيلا رسوبيا •

زيد بن عبيد كبير عقل • واسع أفق • بعيد نظر •
يريد اصلاح ما يفسد الدهر • الا انه ضعيف قلب ، مصاب
بعقدة خوف • لم يجرؤ ان يبعث بمذكراته الى المختص الذي
كتبت له • في موقفه هذا اضاع وقتا ، وورقا ، وجبرا • جئت
انت فمرضتها واوصلتها لمن هي لهم بصوت رقيق •

لا اكتمك سرا ان قلت اني قريب الشبه بزيد بن عبيد ،
أجتمع واياه في جد ضاع اسمه مني • المثل يقول : يخلق من
الشبه أربعين • أنا واحد ، وتسعة وثلاثون منتشرون على وجه
البيسطة • كثيرا ما كتبت مذكرات ، لا ألبث ان أمزقها تحسبا
من ان تثير عاصفة في فنجان ، او تكون النتيجة قبض ريع وحصاد
هشيم • ويأتي تحرير المذكرات والسهر لكتابتها ، اهدار وقت
وهروب نوم ، وقلق مستمر •

وما يدريك ، لعلي في وقت ما — والله اعلم — أصعد للسماء
روحا ، فيأتي شارونني جديد — لك العمر الطويل — يدس عينيه
ويحشر انفه فيما تركت من مذكرات ، وخلقت من خطابات ،
فينشرها •

هذا ما فتح الله به علي من ثروة جاءت من القلب ••

تحية اخلاص وود

••• عملت بديوان المظالم أربعة عشر سنة خلت كمندوب
من وزارة الداخلية في لجنة التحقيق في قضايا الرشوة والتزيف
والتزوير • امضيت بالوظيفة فترة طويلة ، أعيش في حدود
دائبي •

أخيرا تمت احوالى للتقاعد . لم تكن هذه الاحالة لبلوغ سن المعاش قبينى وبين هذه السن خطوات ، لكنه اجراء تقتضيه نظم عسكرية . عملى الجديد سيكون قراءة متنوعة فى علوم الدين وفى كتب التراث وفى القصة ، ثم خريشة قلمية فى بعض الأحيان . الحضور للمكتبة الساعة التاسعة صباحا والخروج منها الثانية والنصف بعد الظهر ، ساعات الدوام الرسمية . العودة لها ثانية السادسة مساء .

مكتبتى بها اكتفاء ذاتى ، تقع بالجنوب الغربى من الفيلا ، زودتها أخيرا بثلاجة صغيرة وسرير وبرافان ليحجب السرير ، وكنتكة لعمل القهوة ، وابريق شاي وسخان كهربائى ومكيف لتلطيف الجو بالإضافة الى كمية سكارين . الجميل فى الأمر احساسى كمصفور انطلق من قفصه بعد طول احتباس ، حق له التنقل والتجول حيثما أراد وأنى شاء .

الأم :

احق بالزيارة والولاء والحب والاخلاص . مصر أم الدنيا . كلمة حلوة وعيناها صفارا ، استقرت فى قلوبنا شبابا ، وصلت عقولنا كبارا . اول خميلة أحط بها مصر ، العطلة الكبيرة ستكون لمصر ، فالى لقاء .

انقل حبنى لك من عام لعام ،

انقل صورتك ، وصوتك ، ورسائلك ، ورقم هاتفك وعنوان بيتك ،

اعلقها فى بهو العام الجديد ،

وأمنحك تاشيرة اقامة دائمة فى قلبى ،

لن نتركك وحلك على ورقة ٣١ ديسمبر .

تسلمت من صندوق البريد بطاقتك الجميلة ، على جانبها
فيض من شعورك ، وعلى جانبها الآخر صورة رائعة لمسجد الامام
الحسين بن علي رضى الله عنهما •

ايظت ذكريات كانت نائمة ، ورددت ماضيا أعادني لأيام
مشرقة ، وليال مضية • حركت احاسيس غافية ، أزاحت ما كان
عليها من ستار مرهف ، غمرني النور فاستيقظت ، شكرا لما
نبهت وحركت •

لني في المشهد الحسيني ذكريات وذكريات : جلسات في
مقهى الفيشاوى ، ومطعم الدمان ، والحلوجي ، وفندق رضوان ،
وتجوالى حول الباب الأخضر لرؤية قائد جيوش السماء
السابعة ، كان يتخذ من احدى مقاهى الباب المتواضعة مقرا
لقيادته ، ورسم خطط المعارك التى سيقوم بها ضد الباطل
والظلام ، ومن حوله شيعته في مستواه العقلى او يزيدون •
كان يتقدم دائما موكبه وصدره الأيسر ممتلىء بأوسمة
نحاسية ونياشين من صفيح ملون •

لا أنسى ليالى المولد الحسيني وإيامه ، وعرائس المولد ،
والسرايق المزدهمة برجال الصوفية ، ومشهد عربات الكارو
تحمل نساء بلديات قادمات من بولاق ، ومن الباطنية خلف
الأزهر ، راقصات مزغردات • والفرق المنتشرة هنا وهناك ،
تهتز رؤوسهم وتمايل أجسادهم وهم يرددون : الله حى ..
الله حى •

رائحة الفاسوخ ، واللبان والجاوى ، وعطر العود ، وعطر
الورد ، تسد خياشيمي وتعلق بثيابي • تمصص شفتاي حلوى
المولد •

احتفظ بكتب حرز الجوش ، ومسورة يس ، والأسراء
والمعراج ، ودعاء نصف شعبان . كل هذا جمعه من مكتبة
عبد الحميد مراد شارع الصنادقية بالمشهد الحسيني . شارع
طوته معالم التنظيم وحل مكانه قصر على الطراز الاسلامي .

يرن بأذني صوت ذلك الضير المدمم ، اشبه ما يكون
ببرميل طرشي يتدحرج من منحدر ، يحمل مجموعة كتب . يهتز
في مشيه كأنه يكاد يقع في كل خطوة ، ينادى بصوت صارخ :
عندى الأدب .. دور الأدب .. جواهر الأدب .. بين يدي وفي
قبضتي الفارابي وابن رشد والمتنبي والبحتري .. أين المشتري ؟
وفعلا كنت أنا ممن اشتروا كتاب جواهر الأدب . انتقل الضير
الى رحمة الله ، وبقي منتظرا ماسح الأحذية ، العقيد الأسطى
مصطفى ، لم يترك هذه المهنة ، ما يزال يمارسها لرواد المقهى
وما جاورها .

كان هذا قبل سنوات طحنها الزمن ، اما اليوم فلا قدرة
لي على السهر الطويل والتجوال واقتحام ليالي المولد لاكون في
الصف الاول قريبا من الزامرين والمهللين .

يحتفظ مقهى الفيشاوى بسجل يكتب فيه الزوار الأجانب
انطباعاتهم ، سجلت فيه ما يلي : كلما جئت المقهى اشعر بأني في
عصر الممالك ، أو في زمن الحاكم بأمر الله ، وقليل ما أعيش في
عهد قراقوش .

يعجبنى في المقهى الشاي الأخضر ، وأخذ أنفاسا متلاحقة
من الشيشة الزجاجية المتوجة بالتبغ على الطريقة العجبية ، وبين
آونة وأخرى يمر بها نادل المقهى فيصلح ما فسد ويزيدها ولعة
متقنة فيتصاعد الدخان كثيفا ، وكركرة الشيشة وصوت بانغ
الكبة والمنح يصل سمى .

• لا أدخن كمحترف أو صاحب مزاج معتاد ، حتى السيجارة
لا تلامس أصابعي إلا نادرا ، لكن كل ذلك استكمالا لديكور الجلسة
المملوءة بالعجائب في ذلك الحى •

لا يزال يريق القهى يجذبني كلما جئت القاهرة ووجدت
متسما من وقت ، والآن فقد القهى في حاضره أصالته القديمة ،
ولم أعد أرى فيه زبائنه ورواده القدامى •

هوايتى التجول في الأحياء القديمة لرؤية ما فيها من فن
معمارى وذكريات تاريخية • أعرف بيت السلطان القورى ،
وبيت القاضي ، وزقاق شق الثعبان ، وحارة السكر والليمون ،
وخارطة أبو السعود ، وبوابة المتولى ، وكل المساجد القديمة ،
ومسجد عمرو بن العاص ، وكنيسة ماري جرجس وما حولها
وشارع الشيخ المبيط سابقا •

تسألنى عن صحتى ، انها في هدوء ما يسبق العاصفة ، في
حالة خمود لبركان تتوقع ثورته بين لحظة وأخرى • ان أصبحت
منتعشا ، أمسيت مرتعشا • السكر حيط ، لو كان السكر رجلا
لقتلته • من قال لى يا سكر زعلت منه • أحب المرح والبسمة
الواسعة والنكتة الساخنة الحارة ، المقول منها واللامقول •
هذا الأسلوب وهنه النظرة تخفف عنى ثقل المعاناة وتدمور
صحتى • وأحب بعد ذلك من استمع لحديثى القصير ، وقرأ
رسائلى الممتدة كخطوط التليفون •



ثم حدث أن نزلت ضيفا على سلطنة عمان ، وكنت قد
تباطأت في الكتابة اليه لانشغالى بأمور السفر ، فأرسل لى يقول :
في الأسفلار خمس فوائد : تفريغ هم واكتساب معيشة ، وعلم
وأداب ، ونسيان صديق •

من وجد أصحابه العمانيين ، نسي أحبابه السعوديين .
الصبر جميل .

وعندما فاز الأديب السعودي الكبير الأستاذ أحمد السباعي
بجائزة الدولة التقديرية أرسلت إليه أطلب منه موافاتي بمجموعته
القصصية الوحيدة « خالتي كدرجان » . فأرسل لي مجموعة
كبيرة متنوعة من المؤلفات القصصية السعودية ، ورد علي قائلا :

هل تصدق أن طلبك البسيط حركني ، وأورثني نشاطا
كنت مشتاقا إليه . متوقع كسلحفاة عجوز ، حركتي الخروج من
غرفة والدخول لغرفة ، الهبوط لمكتبتى الصغيرة بالدور الأول .
والصعود ثانية لتناول ما صنعتته من البيت من غذاء شهي ،
أو رؤية حلوى يسيل لها اللعاب لا اذن لي بتفوقها .

ثلاثة أرباع وقتي قراءة ، اذا هرب النوم من عيني ، وكثيرا
ما يهرب ، أو انتابني قلق ، ودائما ينتابني . وتضغط على مخي
أفكار ملونة منها البيضاء والسوداء وما بينهما . أفتح الكتاب
لأقرا ، لا دعوة للنوم انما طردا له .

سيادة البيت تقول لي :

— لو كنت متزوجا ثلاثا غيرى لهان الأمر ورضيت بحكم
الله . وعلى طول المدى لاتفقنا عليك ، وارهقنا صحتك وأعصابك ،
ومزقنا جييك من كثرة الطلبات .

— كنت سادعو الله أن يسلط عليهن شهريار جديدا .

— ستاتي شهرزاد أخرى تفك رقابتنا .

وواصلت من البيت دردمتها :

— ما العمل في هذه الكتب الموصوفة في صفوف لا يقل
مجموعها عن ألفي كتاب أو تزيد ، منها الكبير الضخم ، والصغير
المراهم . أرى في كل كتاب ضرة تأخذك مني ، وتنفرد بك وهات
يا لمس يا همس .

« عيناك في عينيها

في شفتيها

ويداك ضارعتان

ترتعشان من لهف عليها »

* * *

« ويشب في قلبي حريق

ويضيح من قدمي الطريق

شك ضباب ! حطام !

بعضى يمزق بعضى ! »

تصرخ على الأولاد ان عبثوا بأحد الكتب أو لم يعيدوه الى
موضعه .

— بحق أم هاشم والأولياء والصالحين والصالحات ان يصد
نفسك قليلا عن خلوة الكتب فهي شغلك .

— قال الله ولا فالك ، حوالينا ولا علينا .. احمدي ربك
ان سخر لك زوجا كالفالودج .

ابتسمت :

« وناظرتنى ٠٠٠ والقت

براسها فوق كتفى

تباعدت وتدانت

كأصبعين بكفى » .

وقامت من مجلسها بصعوبة .

ودنت لتسبأتنى على حدة

عما أريد ٠٠٠ فقلتها انت

حوار معاد ، واسطوانة يتكرر سماعها ، وشريط

يلف ويلف .

ثم يختتم رسالته بتبرمه أن قلمه ينساب عند كتابة الرسائل

ويتوقف عن كتابة القصة :

لمن أشكو ؟

لمن أحكى ؟

لمن أقول : أنا مظلوم ؟

من هذا القلم اللعين ، يتمطى فى الرسائل الخاصة ،

ينكمش حتى كأنى به يتلاشى وينوب فلا يمدنى بمشروع

اقصوصة . . أسمعته يقول : ذلك يحتاج لهندسة وتخطيط ،

فلا ينفع فى البناء الطوب النىء ولا طمى النيل .

اطاطمى ، راسى فى صمت وأقول فى نفسى :

— مقادير ، ايش ذنبى أنا ؟

لم أر منك يوما ضوعا أحمر أو علامة توقف أو إشارة

انتظار . . منطلق . الأنوار كلها خضراء امامك فى الطرق والمنعطقات ،

والبيترول فى بيلادى رخيص ، هكذا خلقت .

فلما وصله ردى بالشكر على ما ارسله من مؤلفات الاخوة
الادباء السعوديين جاءني رده :

قلت في رسالتك انك لم تطلب سوى خالتي كدرجان فبعثت
لك يابئائها واحفادها واخوتها واخواتها .

خالتي كدرجان امست عجوزا وهن منها العظم ، واشتمل
الراس شيبا . تساقطت أسنانها ، تلعثت وتقاقت في حديثها .
ارتعشت أطرافها ، تفككت مفاصلها . كان لزاما أن يرافقها بعض
احفادها لمساعدتها في تحركها ، شارحين حديثها ، ذاكرين حياتها .

ابن اختها السباعي ٩١ سنة ، عرفها في طفولته شابة على
اعتاب الزواج ، فلا بد أن تكون من عمرها المديد الآن تزداد خريفا
وتكثر تخريفا .

بأسلوب الحريري وبديع الزمان :

عجوز درديس . تاكل الهريس . تؤنس الجليس . تتحدث
عن حرب البسوس . تشرب العرقموس . ابن اختها السباعي
لقولها داع ، لامورها راع . بعثت معها مرافقين ، خوف أن تكون
من التائهين . لا تعرف شوارع عمان ، ولا قصر السلطان . لتذهب
اليه ، وتشكو بين يديه ، ما فعل بها الزمان ، فأحوجها لترجمان .
وبيديها عكازان .

.....

تقول بصريح العبارة : فوجئت بالشرائط ولم يكن هذا
من المنفق عليه . وهل الهدايا مما يتفق عليها ؟ سرتني أن أعجيك
الشريط الذي يحمل صوت المغنية ابتسام لطفي : فكلامها
بالفصحى ، لذا تمكنت من تتبعها والاستماع الى طبقات صوتها .
وهو يعلو حيناً وينخفض حيناً مرددا :

— تعال من نهر الحب نشرب

كأنما الصوت ينخفض بذوره على نهر الحب ليشرب منه
هو أيضا !

ابتسام اخذ الله بصرها ، ومنحها جمال الصوت وحس
الآداء • سمودية بالتبعية والولاء ، والولادة وطول البقاء ،
لا بالأرومة والأصالة • لا يبعد أن تكون تركية من سلالة
العثمانيين ، أو مغربية هاجر أجدادها ، أو مصرية — وهو ما أميل
إليه — من شارع محمد علي ، استضفنا إحدى جداتها لأحياء
حفلة عرس غنت فيها وقالت :

— مبروك عليك يا معجباني يا غالي ، عروستك الحلوة
أمر (قمر) يلالي •

لاشك أعجبتها الإقامة فاستدعت زوجها وبقيّة الأسرة ،
وخلفا صبيانا وبنات • وإياهما لا رخص إقامة ولا جوازات
سفر ، لا شرطى يتعقب ولا شيخ حارة يقتفى الأثر • البلاد
مفتوحة الذراعين عندنا وعندكم • أهلا وسهلا •

لابتسام اخ يمارس الفناء ، يجيد غناء قصيدة مظلما :

وהל بالطلول لسائل رد ام لها بتكلم عهد

* * *

وجاءتني آخر رسائله :

تحية حزينة من حزين ••

— اتصلت بى أسرته هاتفيا بالمستشفى ، وأخبرتني
بسؤالك عنى :

دمعت عيني تأثرا لصديق يتتبع أخباري ، انشغل باله
لتأخرى عن محادثته ، فسارع للاستفسار عن حالتى .

« كل أحبائى القدامى نسونى

لا فؤاد يجيب لا عفرأء .

وأنا الحزن من زمان صديقى ،

وقليل فى عصرنا الأصداقاء .

فجراح الحسين بعض جراحى

وبصدري من الأسى كربلاء »

« أنا عمر بلا شباب ،

وحياة بلا ربيع ،

اشترى الحب بالعذاب ،

فمن يبيع ؟ »

فى المستشفى وعلى السرير الأبيض ، والمرضات يحطن

بى

« تعاودنى ذكراك كل عشية ،

ويورق تفكيرى حين فىك افكر .

وتابى جراحى أن تضم شفاهها ،

كان جراح الود لا تتخثر .

أودك ، لا تفسير عندي لصبوتى ،

افسر ماذا ؟ والود لا يفسر »

لا تؤاخذنى فى خربشتى :

» طفل يخربش فوق حيطان النجوم :

فرح انا ، ورسائلى فرحت معى ،

هل للرسائل يا ترى أعصاب ؟

من المستشفى ، من فوق سريري ، ابعت برسالتى • مريضة
الأسلوب ، هزيلة القوام ، مهتزة الحروف ، الا أنها صادقة
احساسا ، مترعة اخلاصا ، ممتلئة ودا •

وخرج من المستشفى وعاد اليه ... ليخرج منه لكن ...
الى غير دنيانا •

ان أصدقاءنا جزء من وجودنا ، وبصمتهم ندرك أن جزءا
منا قد كف عن الوجود ، وان ظلمت أصدائهم تتشعب بنا
ونتشعب بها •

ان أصداء ضحكات سعيد سليمان كرى تتجاوب فى الفراغ
الذى خلفه رحيله فتطلق على آلام فراقه •

وليعفونى كل من يعتبرنى اتحدث عن قضية شخصية
جدا ، لأن هذه الخصوصية الشديدة هى بعينها منفذها الى
عموميتها وانسانيتها •

د. زكى نجيب محمود

وقصة نفس

بن الرواية والسيرة الذاتية

- ١ -

دراسة السيرة الذاتية في تاريخ الأدب العربى بوجه عام وأدبنا العربى المعاصر بوجه خاص دراسة لاشك لها طرافتها ولها دلالتها على مدى جراتنا على الاعتراف وعلى اثر تقاليدنا الاجتماعية والأخلاقية فى وضع حدود لهذه الجراة . ولا أعلم ان أحدا قد تناول هذه الدراسة تناولا شاملا مستنبطا دلالاتها حتى الآن ، ولسنا نعثر الا على الفصل الذى كتبه عن السير الذاتية فى التراث العربى المستشرق الألمانى فرنتيس روزنتال ولخصه لنا الدكتور عبد الرحمن بدوى فى كتابه « العبقرية والموت » ، والكتيب الموجز الذى كتبه الدكتور شوقى ضيف بعنوان « الترجمة الشخصية » (د . شوقى ضيف . الترجمة الشخصية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٦) . وهو عرض سريع للسير الذاتية فى الأدب العربى قديما وحديثا ، والفصل الذى كتبه الدكتور عبد المحسن طه بدر فى رسالته للدكتوراه « تطور الرواية العربية الحديثة » (د . عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣) . بعنوان « رواية الترجمة الذاتية » وهو

يتناول أهم السير الذاتية في الأدب المصري المعاصر حتى
عام ١٩٣٨ .

والسيرة الذاتية تحتاج أولا الى تحديد لانها قد تتسع
فتمثل رواية الرحلات الجغرافية أو الاستكشافات العلمية حيث
لا تكون الرواية مجرد معلومات جغرافية أو علمية ، بل يعبر
الراوى عن متاعبه وأفراحه ودهشته ، ويتعرض لذكر حياته
الخاصة كزواجه وطلاقه على نحو ما روى بعض الرحالة العرب .
وقد تكون أشبه بشهادة ميلاد صاحبها فيذكر بيان نسبه ، أو شهادة
بثقافته فيذكر ما تلقاه من تعليم وشيوخه الذين تلقى عنهم في زمن
لم تكن الشهادات قد عرفت فيه بعد ، ثم يتتبع ما تقلده من
مناصب . وقد تستمر السيرة الذاتية زى الرواية كما حدث
كثيرا في العصر الحديث منذ انتشر الأدب الروائى ، فكثير من
الروايات ليست الا سيرا ذاتية من بعيد أو قريب .

وبالرغم من عدم وجود فواصل قاطعة تحدد أين تنتهى
السيرة الذاتية وأين تبدأ الرواية ، فانه من رأى أن الفواصل
الأساسية بينهما يمكن تلخيصها فيما يلى :

أولا - السيرة الذاتية مونولوج طويل تتحدث فيه الشخصية
الرئيسية بأسلوب - تغلب عليه الصفة التقريرية - عن نفسها
وعن علاقتها بالأحداث والشخصيات الأخرى من غير أن يتاح لهم
حق الدفاع عن أنفسهم أو بيان وجهات نظرهم . أما فى العمل
الروائى فلكل شخصية كيانه المستقل ، وما يبرر وجودها
وتصرفاتها ووجهة نظرها ، والحجج المتعارضة هى التى تمنح كل
شخصية وجودها ، وانعدام هذه الحجج يسلب تلك الشخصيات
وجودها ويحيلها اشباحا باهتة تنصارع فى معركة لا تكافؤ

فيها • ووجود الديالوج أو الحوار أو تبرير كل شخصية وجودها بأسلوب تصويري هو الذي يعطي العمل الروائي عمقه أو بعده الثالث • انه يبرهن على ان الكاتب قد استطاع ان يخلق مسافة بينه وبين ابطاله ، وأنه لا يتحيز لشخصية على حساب الشخصيات الأخرى ، وأنه استوعب ابطاله بدلا من أن يستوعبه بطل واحد •

ثانيا - لهذا فوظيفة الشخصيات الأخرى في السيرة الذاتية تكون في خدمة صاحب السيرة ، فتكشف عن بعض جوانبه وتخفي بعضها الآخر • أما في الرواية فالشخصيات تتطور وتتكامل وتفصح عن دوافعها الداخلية في ضوء موضوع روائي هو وحده الذي يحدد وجودها الفني •

ثالثا - ولهذا فان السيرة الذاتية مجموعة أحداث متتابعة لا يوحد بينها غير ضمير الراوى ، أما العمل الروائي فأحداثه متطورة ، توحد بينهما رؤيا الكاتب وموضوعه الروائي •

رابعا - ومن المفروض في السيرة الذاتية أن يلتزم المؤلف الواقع الذي عاشه أو واقع الشخصيات الذين تناولهم ، فهي لون من ألوان التاريخ في نهاية الأمر ، وإن كان الأمر لا يخلو بالضرورة من القيام بعملية اختيار من أحداث ذلك الواقع • ربما بسبب الرغبة في عدم الاسهاب أو لأسباب اجتماعية ، كما أن فيول صاحب السيرة تتدخل بالحذف أو النسيان بل بالإضافة • أما في العمل الروائي ففرض التزام الواقع فرض مستبعد بطبيعة العمل الفني ، وعملية اختيار الأحداث تتحكم فيها الضرورة الفنية • والشكل الروائي معناه الانتقال مما وقع الى ما يحتمل أن يقع ، وبمعنى آخر الانتقال من التأريخ الى الفن •

وتقديم السيرة الذاتية في زى روائى اما ان يكون وراءه
 سبب فنى هو تجاوز النطاق المحدود للسيرة وبنائها المفكك
 وأسلوبها التقريرى واستغلال تلك المادة في عمل فنى أرحب افقا
 وأكثر ترابطا بأسلوب تصويرى يكون أكثر خيالا وحرية .
 واما أن يكون وراءه سبب اجتماعى لاسيما حين لا تأذن التقاليد
 الاجتماعية لأدب الاعترافات أن يتجاوز في جراته حدودا معينة ،
 لهذا يفضل المؤلف أن يكتب سيرته الذاتية في زى روائى مستفيدا
 من هذه الحرية ، فيجرؤ على أن يدلى بما لم يكن في استطاعته
 أن يدلى به لو أن كتب اعترافا مباشرا سواء بالنسبة لنفسه
 أو لمن يتناولهم من نساء ورجال .

- ٢ -

ولعل هذين الدافعين مما كانا إلماطين الأساسيين لدى
 الدكتور زكى نجيب محمود وهو يكتب « قصة نفس » في شكلها
 الذي قدمه به للقراء ، بحيث يمكن إدراجها ضمن روايات السيرة
 الذاتية .

فبالرغم من أن القصة تدور حول ثلاث شخصيات رئيسية
 هي الأستاذ حسام الدين محمود — وهو راوية القصة — والأحلب
 رياض عطا والشاب مصطفى مختار . فإنه ليس من العسير
 أن ندرك أنه ليس هناك الا شخصية واحدة رئيسية تخلخلت في
 شخصيات ثلاث : كل منها يختص بجانب نفسى بل وبمرحلة
 من مراحل الحياة . واختصاص كل شخصية بجانب نفسى على
 النحو الذى حددته الراوى هو الذى يجعلنا نشك انها شخصيات
 مستقلة ، حيث لا يمكن اختزال اية شخصية حية واقعية في جانب
 نفسى واحد .

فالراوي يعترف بوضوح — وان كان ذلك والقصة تكاد
تنتصف — قائلا :

فكأننا نحن الثلاثة جوانب من نفس واحدة متعددة الجوانب
التوى منها جانب هو الأحب ، واستقام جانب هو أنا ، وما يزال
جانب يقامر وهو مصطفى . (قصة نفس ، دار المعارف ، لبنان ،
١٩٦٥ ، ص ٥٨) .

ونجد تخصيصا آخر لتلك الجوانب يحدده الأحب للراوي
بقوله :

أنت أخلاق وقواعد ، ومصطفى عقل ومنطق ، وأنا عاطفة
وانفعال . (قصة نفس ص ٢٠٣) .

كما نجد تخصيصا ثالثا لجوانب تلك النفس مستمدا من
تعابير الصوفية حيث يقول الراوي :

ظننت ان هذه الأنفس الثلاثة يكمل بعضها بعضا في وحدة
ملتزمة لو أقام أصحابها في منزل واحد ، فمنها نفس امارة هي
نفس صاحبنا الأحب ، ومنها نفس لوامة هي نفسي والثالثة
نفس مطمئة . (قصة نفس ص ٢٢٦) .

ولما كان الراوي في الخمسين من عمره ، بينما الأحب في
الخامسة والأربعين ومصطفى في الخامسة والعشرين ، فإن هذه
الشخصيات الثلاث لا تمثل فحسب جوانب لشخصية واحدة
بل تمثل ثلاث مراحل من حياة شخصية واحدة ، وبدلا من أن
يتتبع المؤلف سيرته في تعاقب تاريخي خص كل شخصية بأحدى
المراحل وجعل هذه المراحل تلتقي في فترة زمنية واحدة . يقول
للراوي :

ثلاثة رجال يسرون على طريق الحياة في تعاقب من العمر ،
 ففي المقدمة أسير أنا مستتصياً بتقاليد الثقافة الموروثة ولكن على
 مضض لأن أوتارها تضرب النغم لغير الرقصية التي كنت أتمناها
 لنفسي لكنني أسير . ويعدي يسير الأحب متلعثم الخطي فليس
 له هاد يهديه الا فطرة الغريزة التي لا تعباً بالأمن والعاقبة ،
 وورائه يسير مصطفى وقد أخذ جفوة القلب بثلوج العقل
 واستراح . . ثلاثة رجال ظاهريهم اختلاف وأعماقهم اتفاق .
 كأنهم ولدوا لأب واحد وأم واحدة . (قصة نفس ص ٢٢٥) .

ومما يؤكد ان هذه المراحل مجرد مراحل وهمية وانها
 ليست الا فترات زمنية في حياة شخصية واحدة اننا نكتشف
 اكثر من فلتة - ولا نقول خطأ - فيما يتعلق بأغمار تلك
 الشخصيات ، ومن ذلك ان المؤلف ذكر في موضع ان الأحب في
 الخمسين من عمره . (قصة نفس ص ١١٥) ، بينما ذكر في أكثر
 من موضع انه في الخامسة والأربعين وان الراوي في الخمسين بل
 حدد الفارق بينهما بست سنوات خمس . وليس لهذه الفلتة الا دلالة
 واحدة هي ان الأحب والراوي شخصية واحدة فرق المؤلف
 بينهما ولجأ - فيما لجأ - الى فارق العمر ، وان فاته ذلك
 مرة فكشف عن حقيقة التفرقة بينهما .

ولئن أوضحت هذه الفلتة ان الأحب والراوي شخصية
 واحدة - فثمة فلتة أخرى أوضحت ان الأحب ومصطفى شخصية
 واحدة . فالأحب يذكر انه عندما كان طالباً بالجامعة كونه هو
 وزملاء له جمعية أدبية قرروا ان يكون لها مكتبة ، يدأوها بشراء
 كتاب صدر حديثاً يومئذ وارتجت له الصحافة الأدبية هو « عصر
 المؤمن » للدكتور فريد رفاعي . (ص ١٣٠) ، بينما يذكر
 مصطفى مختار انه عندما كان طالباً بمدرسة المعلمين العليا

أخرج سلامه موسى كتابه « حرية الفكر » فقرأه فور صدوره (ص ١٤٤) ولما كان الفارق بين عمرى الأحلب ومصطفى عشرين عاما وجب أن يكون الفارق بين صدور كل من الكتابين عشرين سنة أيضا أو أقل أو أكثر من ذلك قليلا . ولكن بالرجوع الى الطبعة الأولى لكل من الكتابين تكتشف انهما صدرا في سنة واحدة هي سنة ١٩٢٧ . ومعنى هذا ان الأحلب ومصطفى ليسا الا شخصا واحدا صدر اثناء دراسته العليا كتابا عصر المأمون وحرية الفكر .

ولننتبه من أول الأمر الى أن قتب الأحلب ليس الا قتباً نفسياً ، ولهذا كان عنوان الفصل الأول من القصة « أحلب النفس » ، (انظر صفحات ١١ و ١٢ و ٦٧ و ٨٥ و ١٢٧ و ١٢٩ و ١٣٧ و ١٦٩ و ١٧٠ و ١٨٣ و ١٨٨ و ٢٤٤) أى انه لا يحمل عادة بالمعنى الجسمي . لهذا فلا عجب ان كان القتب يختفى ثم يبرز طبقا للحالة النفسية لصاحبه .

- ٣ -

فالشخصيات الثلاث اذن ليست الا اقنعة ثلاثة ، بذل صاحب النفس جهده في التخفى وراءها فلا يواجه قراءه مباشرة . لقد اعتلى منصة الاعتراف ، لكن بعد أن وضع على وجهه تلك الأقنعة التي تلمخ بينها ظواهر مشتركة بالشخصية التي تكمن خلفها . ويمكن تلخيص هذه الظواهر في ثلاث : وقائع الحياة ، وأسلوب التعبير ، وطريقة التفكير .

وقائع الحياة :

فيظاھر التشابه - رغم الاختلاف - تمتد بين هذه الشخصيات او الجوانب الثلاثة لتلك النفس الى وقائع الحياة .

المصادقات ان بدأوا جميعهم مدرسين ، وكذلك من مضى
 المصادقات ان اتفقوا جميعهم على الوقوع في حب بلا رجاء .
 (ص ٢٢٤) بل انهم اتفقوا جميعا على وضع المرأة التي يحبها كل
 منهم ، فهي - بغض النظر عن اختلاف العمر - زوجة وام .
 وهذا دلالة - كما يقول الراوى - على تعلق تلك النفس بالبعيد
 المحال . (ص ١٥٨) :

الأسلوب :

كذلك يكشف لنا أسلوب الشخصيات الثلاث عما بينها من
 تشابه يبلغ حد الاتحاد . والذي اتاح لنا ان نكشف هذا التشابه
 الأسلوبى هو ان قصة نفس لا يسردها الراوى على لسانه من
 أولها الى آخرها بل اننا نتلقى فصولا منها مباشرة من الأحب
 أو من مصطفى على هيئة مذكرات ومقالات ورسائل . وعندما
 تكون لكل شخصية وجودها الفنى المستقل ، فاننا نجد ان احدى
 وسائل تمايزها هو اختلاف اساليبها . اما هنا فاننا نجد ان
 أسلوب الشخصيات الثلاث منطقي متسلسل لا يختلف أحده
 عن الآخر .

ولا يتساوى الأسلوب بالنسبة للشخصيات الثلاث فحسب
 بل وبالنسبة للمواقف المختلفة أيضا ، حتى حين تكون الفرصة
 متاحة لأسلوب يخرج عن هذا الاتزان وتلك الرصانة التي يتسم
 بها . مثال ذلك حين يعلق الراوى على مذكرات الأحب بقوله :
 ان بها أجزاء كثيرة ممزقة او مطموسة تتعذر قراءتها . وقد
 قال لنا ذلك بأسلوب تقريرى ، وكان يمكن ان يشعر القارئ
 بذلك أثناء قراءته للمذكرات كان يتوقف عند سطر مبهم او لم
 يكتمل ثم يذكر الراوى انه وجد هنا الورق ممزقا او تعذرت

قداسة بقيته . ولكن الراوى فضل أن يقدمها في سرلها المنظم
المتتابع دون ثغرات ودون أن يغتر القارىء بأى قلق نتيجة
لاحتمال وجود أجزاء مفترقة أو مقطوعة .

ويمكننا أن نقارن ذلك بالحوار الذى دار فى نهاية القصة
ثناء معركةين بعد منتصف الليل وقتنا فى ذلك المنزل الذى
يسكنه مصطفى مختار ، معركة فى شقة عليا بين زوجة وابن
زوجها ، ومعركة أخرى فى شقة سفلى بين زوجة من ناحية
وزوجها وصديقه الخمورين من ناحية أخرى . فبالرغم من أن
الحوار يأتينا من خلال ذكريات مصطفى وهو عائد على ظهر
السفينة من دراسته فى الخارج ، فإننا نجد محاولة من المؤلف
للتعبير بأسلوب متميز بالفاظ متميزة عن مختلف الشخصيات
بحيث يصبح لكل منها أسلوبها بل ومفرداتها الخاصة بها . فتد
على ألسنتها - لأول مرة وآخر مرة فى القصة - أفاظ متداولة
فى لهجة الحديث المصرية أكثر ما هى متداولة فى لغة الكتابة
العربية مثل : « ولأيا » و « كفته » اللذين يضعهما المؤلف بين
أقواس تعبيرا عن اعتذاره . بل انه يتقدم خطوة اجرا فيورد
الضحكة الساخرة بأصواتها المعبرة عنها : هاهاها . (ص ١٤٧) .

فتشابه الأسلوب فى منطقته وتسلسله فى معظم أجزاء
القصة تتجاوز دلالاته تشابه الشخصيات الثلاث ، لانه يتشابه
أيضا فى المواقف المختلفة ، بل يتشابه فيما كان يدور بين
شخصيات القصة الأخرى من حوار بحيث لا يساعد على تحديده
مما لها . مثال ذلك ما يذكره لنا الراوى بأسلوب تقريرى أن
سميرة لم تكن قد زادت فى دراستها على سنوات قليلة فى مدرسة
أولية ، فهي تكاد تخلص من كل تحصيل مدرسى ، وانها تستخدم
فى أحاديثها كلمات مما اعتاد نساؤنا - وهن على الفطرة - أن

يُستخدمنها ، ومما يتعلم - من تعلم منهن - أن يتجنبنها .
ويضرب الأحب مثلاً بزميل له في التدريس كان قد طلق زوجته
وتزوج من أخرى ، ولما سئل عن السبب راح يثنى على زوجته
الأولى في كل شيء إلا أنها اعتادت بحكم تعليمها أن تكثر في حديثها
من قولها « ثم إن » ، كلما فاهت بهذه الصياغة اللفظية أحس في
نفسه نفورا شديدا لم يستطع مقاومته . (ص ١٢٣) .

وكنا ننتظر حين يرد حديث مباشر أثناء حوار مع سميرة
أن نعتبر ولو على كلمة أو كلمتين تعبيراً عن هذا المستوى الثقافي
لها . ولكننا بدلا من هذا نجد أنها تريد منه أن يقص عليها أحداث
ثلاثين عاما في جلسة واحدة بقولها :

ولماذا قضيت بأن تكون جلسة واحدة ؟ اتحسب أننا
تاركوك لتسطح على هواك ؟

فيحببها زوجها مختارا :

اتركي الرجل في حريته طليقا ينتقل من فنن الى فنن .

وليس هذا الحوار مترجما من لهجة الحديث الى اللغة
الفضحية كما يظن القارئ لأن المؤلف يزيل كل شبهة مقلنا ان
هذا هو نص الألفاظ التي تنور بين سميرة وزوجها عندما يذكر
بين قوسين أن مختار كان يظن أنه باستخدامه كلمة فنن يصبح
جديرا بتبادل الحديث مع المثقفين اللذين يجلسان معه وهما
الأحبيب وصديقه الأستاذ حسان راوية القصة . (ص ١٢٨) .

كذلك الأمر مع عفاف زوجة فريد : فالراوي يحلم
شخصيتها بقوله أنها فتاة وقفت تعليمها في مدرسة فرنسية عند
مرحلة ثانوية ، ومع ذلك فمحال عليها ألا تضع ألفاظا فرنسية
في حديثها حتى مع من تعلم أنهم لا يعرفون من الفرنسية كلمة

واحدة ، ثم محال عليها كذلك الا تدع بعض الاشارات تتساقط
في كلامها او في سلوكها لتدل بها على انها ليست كسائر النساء
اللاتي تلتقي بهن في زمرة اصدقاء زوجها او اقاربها .
(ص ٤٤) .

ومع ذلك اذا قرانا حوارا اشتركت فيه عفاف لا نعثر على
هذه الخصائص وهي خصائص حوارية قبل كل شيء . ونجد
أمثلة ناجحة منه في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر حين
كانت اللغة الفرنسية بالذات هي لغة المثقفين الروس فكانت ترد
على السنتهم الفاظ فرنسية داخل النص الروسي ، احتفظت بها
الترجمات الانجليزية .

ومما له دلالة ان فريد زوج عفاف كان يستخدم هو أيضا
في حديثه الفاظا فصحي (ص ١٦٥) ، يقشعر بدن زوجته
تقززا منها . فهي الفاظ تدل على ادعاء عند كل من فريد ومختار
على السواء ، مما يجعلنا نرتاب في ان مختار وزوجته سميرة
التي يتعلق بها الأحب ، وفريد وزوجته عفاف التي يتعلق بها
الراوى ، ليس كل ثلاثة من هؤلاء الا صورة أخرى للثلاثة الآخرين .

ولئن كشف تساوى أساليب الشخصيات عن وحدتها ،
فان المؤلف تنبه الى شيء اتقنه من خطأ فني كان يمكن ان يقع فيه .
فقصة نفس هي القصة الوحيدة التي كتبها صاحبها . بينما
شغلت حياته موضوعات تنتمي الى ما اصطلاحنا على تسميته
بالانتاج الفلسفي والمنطقي ، وبتعبير آخر بموضوعات وسيلة
التعبير عنها هو الأسلوب التقريرى لا الأسلوب التصويرى . ومن
الطبيعى أن يلقي هذا الأسلوب العقلى بظله على القصة الوحيدة
التي كتبها صاحبها في حياته ، فتغلب النزعة العقلية على النزعة

الغيبه • نحن ما نال يمتحن ان يرسنه على نفسه نفس من سيوره
الأسلوب التقريرى على الأسلوب التصويرى ، استطاعت أن تفلت
منه الى حد كبير لا بالتخلي عن الأسلوب التقريرى بل باستخدام
قوالب يكون الأسلوب التقريرى وسيلتها الطبيعية للتعبير
كالذكرات والرسائل فضلا عن المقالات •

وثمة ملاحظة اسلوبية ابداءها الراوى بالنسبة لما كان
يكتبه الأحب من مقالات صحفية حين قال :

قرات مقالا لم أشك في انه كتبه عن نفسه ، وان يكن قد
جعل الحديث بضمير القائب عن سواء • (ص ١٦٩) •

وهذه الملاحظة نفسها يمكن ابداءها بالنسبة للراوى حين
يتحدث عن الأحب ومصطفى ، فهو يكتب عنهما بضمير القائب ،
لكننا لا نشك - بدورنا - انه يكتب عن جوانب نفسه •

وما يجدر ملاحظته هنا انه وان كان الأحب ومصطفى
رواة من خلال مذكراتهم او مقالاتهم او رسائلهم فان حسام الدين
هو الراوية الأساسى للقصة لا يشذ عن ذلك الا الجزء الثالث
من الفصل الخامس حين قام الأحب بزيارة سميرة وزوجها
مختار لتتجدد ذكريات ثلاثين عاما مضت وليشتمل رمادها • فقد
روى حسام ما حدث في هذه الزيارة سمعا عن الأحب
(ص ١٥٦) وكان يمكن ان يشهد ما دار أثناءها كما كان شاهدا
على بقية أحداث القصة ، فقد دعى الى تلك الزيارة لكنه زعم
انه مرتبط بوعده سابق • (ص ١٢١) ، ربما لانه أحس ما في
هذا اللقاء الذى تتجدد فيه الذكرى من قدسية ينبغي عليه
الا يقتحمها • اما في آخر جزء من آخر فصل في القصة فان

الراوية يتخلى عن مهمته ليضع المؤلف يفلق مباشرة على مصر
شخصياته الثلاث بما فيهم راوية القصة نفسه .

طريقة التفكير :

ولما كان أسلوب اى عمل فنى ليس منفصلا عن موضوعه ،
فإن غلبة الأسلوب التقريرى فى قصة نفس - وأن برر نفسه من
خلال المذكرات والرسائل والمقالات - إلا أنه أكثر ملاءمة للتعبير
عن عقلية فلسفية مما يعبر عن عقلية فنية ، فيجد الأحدث من
حين لآخر يرجع الى الثقافة الاغريقية . (ص ١٨٥-٩) ،
والراوى يتحدث عن مشكلة الهوية التى تحير الفلاسفة -
(ص ٣٢) ، ويذكر اسماء فلاسفة مثل هوسرل ، (ص ١٥٧) .
على أن أهم ما يلفت النظر ذلك الاتجاه الفكرى الذى عبر عنه
الأحدث فى مذكراته بقوله :

وان قلت للناس اننى اجعل من ذاتى وخبرتها اساسا أولا
وأخيرا فى تقويم الأشخاص والأشياء قيل لى : فقيم اذن دعواك
التي قلبت بها الأرض ، وأوجعت بها الدماغ ، فى وجوب أن يكون
مقياس التقويم دائما موضوعيا مستقلا عن الذات واهوائها -
(ص ١٤٠) .

والمعروف أن هذه الدعوى مبنية من أهم مبادئ الوضعية
المنطقية التى دعا اليها الدكتور ركي نجيب محمود فى أكثر من
مؤلف له . (انظر عن سبيل المثال : نحو فلسفة علمية ، مكتبة
الانجلو ، القاهرة ، ص ٣٠ سنة ١٩٥٨) .

كما يعلن مصطفى فى رسائله التى بحث من لندن أن مهمته
الفلسفية هى تحليل أقوال العلماء . (ص ٢١٣) ، وان كل كلمة

في اللغة لا تسمى شيئا ولا تشير الى شيء هي كلمة زائفة مهمتها
طال بين الناس دوراتها . (ص ٢١٤) ، وهذا الميدان من أهم
مبادئ الوضعية المنطقية أيضا .

بل أن معظم رسائل مصطفى ليست الا شرحا لكيفية اعتناقه
هذا الاتجاه الفكري اثناء دراسته في لندن حيث تردد اسماؤه
برتراند رسل وبروفيسر آير . ويتضح من هذا أن مصطفى
لا يختلف عن الأحب وكلاهما لا يختلفان عن صاحبهما الدكتور
زكي نجيب محمود ، حتى لكأننا نقرا أحد مؤلفاته الفلسفية التي
ورد فيها اسماء المفكرين السابقين وكثيرين غيرها .

والتي جانب الايمان بالوضعية المنطقية نجد الايمان بفكرة
الفردية تتخلل قصة نفس من اولها الى آخرها . فالراوي حين
يتتبع الأحب في الطريق في أول القصة - وهو ليس الا تشبها
من الكاتب لسبر غور جانب من جوانب نفسه - نراه يصفه
بقوله :

انه في العابرين بارز واضح ، فهو لا يفنى في الزحام
ولا يذوب في الناس ، انه فيهم كملقعة الزيت في قدح من الماء .
تتحركها من أعلى وأسفل ، والى يمين وشمال ، فما تزال شيئا
متميزا من الماء الذي حولها ، انه في أمواج الناس على طول
الشارع لم يفقد معالاه . (ص ١٩) .

وانتباه الناس للأحِب لا يرجع الى غرابة منظره بل الى
مسئله في حياته الخاصة التي جعل منه انسانا متميزا مفردا .
(ص ٤٩) ، والفردية طابع هذا الرجل ، وهو لا يعطمش نفسه
الا اذا تفرد واختلف مع غيره قليلا أو كثيرا . (ص ٥١) ، ثم
نقرأ قصصا توضح هذه التفرد والاعتداد . بل ان الأحب يعلن
بنفسه في مذكراته ايمانه بالفردية والتفرد . (ص ٨٠) .

ونجد جانباً آخر من جوانب تلك النفس هو مصطفى يعتقد
الفلسفة ذاتها ، فهو حين قلم استقالته واعتزم السفر ليدرس في
الخارج أعلن ان ما أقبل عليه مقصور على مصيره الفردي
لا يجاوز الى الحياة العامة . ثم يعترف قائلاً :

ان الفرد منا قوى متين ، واما المواطن فينا فهو منسحب
ضعيف واعنى بالمواطنة خروج الفرد من نطاق فرديته ليشترك
سواه .

فيجيبه الأحلب ، وكأنه وجد على لسان مصطفى عبارة
موجزة قوية توضح معالم شخصيته هو :

اني أصبت الفكرة وأحسننت التعبير عنها . لكن الحضارة
مرهونة في ترقيتها بهؤلاء الأفراد الذين تطفئ فيهم الفردية على
المواطنة ، لأن تغيير القيم يتطلب الخروج على التجانس المألوف .
(ص ١٤٢ و ١٤٣) .

وقد أدرك مصطفى انه يضم شخصه وشخص الأحلب هنا
في صيغة واحدة . (ص ١٤٣) ، ويؤكد الراوى ذلك حين يعلن
ان الأحلب ومصطفى التقيا عند الهدف المشترك وهو التشديد
على قيمة الفرد من حيث هو كذلك بحيث لا يجوز غمسه
ولا طمسه من أجل شيء سواه .

ولم يمض عامان بعد عودة مصطفى حتى استطاع ان يكون
لنفسه وللناس وجهة نظر فلسفية تجعل الفرد مدارها . وراح
يخرج الكتاب بعد الكتاب يهاجم بها كل فكر من شأنه أن يفض
النظر عن الأفراد ، ويكتب مقالات يصيح بها في الناس : الأفراد
الأفراد . (ص ٢٤٠) .

والفردية لا تقتصر على الأحطب ومصطفى بل انها تشمل الجانب الثالث من جوانب تلك النفس وهو الراوى . فهو عندما يسافر في القطار يختار دائما مقعده رقم ٢١ ، وينص على ان سبب هذا الاختيار انه فرداني . (ص ٤٠) .

وثمة سبب آخر لاختياره هذا المقعد هو ان الجالس عليه يتجه مع سير القطار ، كما يواجهه مقعدان يغلب ان يشغلهما زميلان يتحدثان فيتسلى باستراق السمع الى ما يقولان ، وهذان السببان الاخيران يكشفان لنا عن صفة من صفات تلك النفس ، فموقفها في الحياة اقرب الى وقفة المتفرج المتأمل . وتلك طبيعة الفنان والفيلسوف على السواء . ويؤكد هذه الصفة جانب آخر من جوانبها هو الأحطب ، حين كتب ذات يوم مقالا بمناسبة عيد ميلاده يقول فيه :

لكاننى من هذه الحياة ازاء مدينة حصينة صورت بمنيع الجدران ، ولكاننى منها طواف يطوف حولها ويطوف حولها ويطوف ، ولا يجد الى جوفها من سبيل .. الى ان يقول :

اريد ان يكون في حياتى ما ابكيه او ارتبه . (ص ٢٠٠ - ٢٠١)

ولعل هذا هو الذى اعطى تلك السيرة الروائية صبغتها ، فهي سيرة صراع فكرى ورحلة تأملية في الحياة اكثر مما هي سيرة حافلة بالاحداث والاعمال ، وقد شخص الأحطب ذلك تشخيصا دقيقا حين قال :

لو سألت نفسي ، لو ارخت لحياتك ودونت ما مر بها من حوادث فماذا انت ذاكر ؟ .

ان من الرجال من يكتبون قصص حياتهم فاذا هي حافلة
بأحداثها ، وتقرأها فكأنما تقرأ قصة من خلق الخيال البارع ،
فأين من ذلك ما عشت حياة فارغة جوفاء ؟ (ص ٢٠٠) .

ثم يشبه نفسه بساعي البريد الذى ينفق حياته ساعيا
بين الناس ببريده دون أن يمس الظروف الا من ظاهرها .

هذا الموقف مرتبط بالضرورة بموقف تلك النفس من الزواج
حيث أحجامها وتوردها ، فالراوى يعلن أن فكرة الزواج عنده
امر لا يرد على التصور ، كما لا ترد فكرة الدائرة المربعة :
(ص ٤٣) . ومن ناحية أخرى نجد الأحلب يفشل مرتين ، في
علاقته بالمرأة . مرة مع سميرة قبل زواجها بمختار وتبرير الفشل
هنا هو انه لم يكن له من الظروف المواتية ولا من الإرادة المستقلة
بحيث يتزوج من أحب وهو ما يزال مراهقا لم يبلغ بعد نصف
شوطه الدراسي . (ص ١٢٤) ، ولكننا نرتاب في هذا التبرير
عندما نقرأ ان مختار زوج سميرة لا يزيد عمره عن عمر الأحلب ،
بل ينص الراوى على ان ثلاثتهم - الأحلب ومختار وسميرة - في
الخامسة والأربعين . (ص ١٢٢) ، ومعنى هذا ان ثلاثتهم كانوا
في عمر واحد عندما فاز مختار بسميرة من دون الأحلب .
أما المرة الثانية فحين تقدم الأحلب الى عفاف قبل زواجها
بفريد . وهنا كان سبب الفشل أوضح . أوضحته عفاف من
جانبها حين ذكرت صراحة انها رفضته - رغم إعجابها بثقافته -
على أساس اجتماعي صرفي ، فهو أرادها طمعا منه في صعود
اجتماعي ورفضته خشيعة منها أن تهبط في سلم المجتمع .
(ص ١٦٩) . كما أدركه الأحلب من جانبها حين ذكر صراحة
انها رفضته لانه مدرس ، وقد كان ذلك هو الحد الفاصل بينه
وبين التدريس ، اذ تركه واشتغل بالصحافة الأدبية منذ ذلك
الحين . (ص ١٧١ - ١٧٢) .

ويلقى هذا الفصل بظله عن نظرة الأحبب الى الزواج فيقول :

الزواج عندنا في تاحية والحب في تاحية . انه مجتمع مريض
فهل يجيء اعضاؤه الا مرضى . . . (ص ١٧٢) ، نظام الزواج
هو في صميمه اغتصاب يحميه القانون ، فاما رجل اغتصب امرأة
يحبها ولا تحبه ، او امرأة اغتصبت رجلا تحبه ولا يحبها ، او رجل
وامرأة يتعاشيان ابتغاء مصلحة مشتركة ، بغير حب من اى
الطرفين . ان الناس ليكفيهم من الامر كله سلامة الشكل دون
مضمونه ومقزاه . (ص ١٧٤) .

ثم تتايد فكرة الاحبب عند الراوى من ان الزواج لا يجمع
الا الاصدقاء عندما دعاه فريد على عشاء في منزله بحلول ، حيث
كانوا تسعة اشخاص ، اربعة ازواج واربعة زوجات ، والراوى
تأسعهم يتأمل - كعادته - ويعلن مؤيدا رأى الاحبب انهم اصدقاء
يتزاحمون . (الجزء الرابع من الفصل السادس) .

بل ان المؤلف يمتنع تبويها لموقف جوانب نفسه الثلاثة من
الزواج على لسان عفاف زوجة فريد حين تفصل هي ايضا بين
الحب والزواج فتقول :

ما للزواج والحب في هذا البلد . خنما قاعمة . حيث يكون
حب فلا زواج ، وحينما يكون زواج فلا حب . (ص ١٦٩) .

وبالرغم من ذلك فقد تزوج جائب من جوانب تلك النفس هو
الدكتور مصطفى مختار ، (يذكر المؤلف اسمه خطأ في صفحة ٢٣٩
باسم : مصطفى عيد البارى : ولم استطع ان اجد تعليلا لتلك
الغلطة التي لا يمكن ان تكون مجرد خطأ مطبعي) . فبعد عودته
من دراسته بالخارج واشترائه في الصحافة الادبية ، اتته رسائل
من قارئة مجهولة خفي لها قلبه ، فطالها على صفحات المجلة ان

تستمر في مراسلته حتى كشفت له عن نفسها فلما تزوجها علمته
أن القلب الخالص والعقل المطمئن قد يجتمعان في عش واحد .
(ص ٢٤)

كذلك فان جانباً آخر من جوانب تلك النفس هو الأحب
عرض الزواج على سميرة بعد وفاة زوجها لكنها اعتذرت بأنها
أم وجنة . (ص ٢٤٤)

أما الجانب الثالث وهو حسام فيبدو انه لم يقم بمحاولة
في هذا المجال .

وهكذا تزوج جانب واعتزم الزواج جانب آخر دون أن
يتحقق ما اعتزمه بينما استمر جانب ثالث في عزوفه عن تلك
المحاولة .

ولعل ذلك دلالة على عدم اقتناع تلك النفس اقتناعاً واضحاً
بفكرة الزواج بعكس ما تؤمن به من أفكار أخرى ، نجدها تتكرر
بطرق متشابهة لدى جوانبها الثلاثة .

- ٤ -

ولعل تغير آراء مصطفى أثناء دراسته في لندن ثم زواجه
عقب عودته هما التطوران الوحيدان الموجودان في قصة نفس .
أما بقية الجوانب فأنها لا تتحرك حركة تطويرية بل هي ثابتة من
أول القصة الى آخرها ، حتى أن الراوى نفسه يشبها بحيث يمثل
كل منها جانباً نفسياً على نحو ما رأيناه . والقارىء هو الذى
يتحرك نحوها حركة استكشاف . وهذا الثبات الغالب على
شخصيات القصة - وبالتالي على موضوعها - هو الذى يضعف من
انتمائها الى الفن الروائى .

لكننا من ناحية أخرى نجد المؤلف لا يلتزم الترتيب الزمني فيما يسرد من أحداث . وهذه هي إحدى الخصائص التي جعلت قصة نفس تعود فتبتعد خطوة عن السيرة الذاتية وتقترب من الجو الروائي حيث يكون المؤلف أكثر حرية في تقديم وقائعه أو تأخيرها . وقد أوضحت شخصيات القصة على لسانها هذا المنهج ودواعي استخدامه . فنجد الراوي يعلن قائلا :

ليست اللحظات في حياة الانسان كلها سواء من حيث فعلها في توجيه الأحداث ، فمنها ما يمضي ولا أثر له ، ومنها ما يكون له من بعد الأثر وعمقه ما يظل يؤثر في مجرى الحياة الى ختامها . وان النظر الى حياة انسان بمجموعة أحداثها كالنظر الى مشهد طبيعي أو الى صورة فنية . فالعين لا تبدأ النظر من حافة الإطار اليمنى ثم تسير في خط أفقي مستقيم حتى تنتهي الى حافة الإطار اليسرى ، بل انها لتقع أولا على نقطة بارزة هنا أو هناك كشجرة على يمين الصورة أو جبل على يسارها أو قمر ساطع في وسطها ، ثم من هذه النقطة ينساب البصر في مختلف الاتجاهات ، فكانما هذه النقطة البارزة ينبوع تفجرت منه الأجزاء . وهكذا يكون النظر الى حياة انسان بمجموعة أحداثها . فعندئذ أيضا يتجه الانتباه الى لحظات بارزات ، كانت حاسمة في توجيهها ، ومن تلك اللحظات ينساب البصر الى سهول الحياة ووديانها . (ص ٢٧) .

وقد أكد هذا المعنى نفسه جانب آخر من جوانب تلك النفس هو الاحاط بكللمات وتشبيهات متشابهة بحيث تبهر الفروق تماما بين الشخصين . (ص ٦٩) .

وعلى هذا الأساس يقوم ترتيب الأحداث في القصة ، ففي بدايتها نلتقي بجانبين من جوانبها يمثلان فترة وجولتها هما

الراوى والأحطب ، ثم نواجه بطقولتهما معا لاسيما فيما كتبه
الأحطب في مذكراته ، ثم نعود لنعايشها في رجولتها من جديد ،
حتى نلتقى بشبابها ممثلة في شخصية مصطفى ودراسته بالخارج ،
وذلك في الفصل قبل الأخير لاسيما فيما كتبه من رسائل الى
صديقيه .

ولكن ما هنا مسألة تستحق التوقف ، فإذا نحن كنا قد
تحققنا ان هذه الشخصيات الثلاث ليست الا جوانب لنفس
واحدة ، وتبين لنا ان صاحب تلك النفس كان طالبا يدرس دراساته
العليا عام ١٩٢٧ كما اوضحنا سابقا ، فكيف يمثل مصطفى فترة
شباب هذه النفس وهو يبعث برسائله من لندن عام ١٩٤٦ ؟
لا يكفي ان يحدد لنا المؤلف عمر مصطفى فيقول انه في الخامسة
والعشرين لنصدق انه يمثل تلك النفس في مثل هذا السن ،
بل الاول ان ندرك ان صاحب هذه النفس قد سافر للدراسة
الى الخارج في عمر متأخر ، ودلينا على ذلك اعتراف صغير تقوه
به طالب هندي كان يرى مصطفى منكبا على أوراقه بالكتابة اثناء
تلك الدراسة بالخارج من الصباح حتى ساعة العشاء فكان كلما
أخذت التعب وهم بالانصراف يقول في نفسه : أيصمد هذا الرجل
ولا تصمد أنت وهو أسن منك ؟ (ص ٢٢٢) . ومعنى هذا ان
مصطفى كان قد جاوز الشباب : وانما جعل المؤلف سنه في
الخامسة والعشرين لانه يعتبر ان فترة الدراسة تلك هي شباب
الحقيقي التي اخصبت فكره ، وان كانت قد تمت اثناء رجولته .
وهو ما نحسبه يطابق حياة الدكتور زكي نجيب محمود العلمية .
(انظر مقال : العقاد كما عرفته ، مجلة المجلة ، القاهرة ،
مايو سنة ١٩٦٤ ، ص ٤ - ٢٠) . وبالتالي فان زواج مصطفى
بعد عودته من الخارج لا يعنى الا ان زواج صاحب تلك النفس

قد تم في سن متأخرة نسبيا ، وإن كان جانبها الشاب – مرة أخرى – هو الذي أقبل على الزواج •

ولاشك أن تخلخل تلك النفس في شخصيات ثلاث لها أسماؤها ! بعد قصتنا خطوة أخرى عن أن تكون مجرد سيرة ذاتية ، ولكن من ناحية أخرى – ولأن هذه الشخصيات ليست إلا جوانب لنفس واحدة ، لم تتمايز تمايزا كافيا وقائع حياتها أو أساليبها التعبيرية أو طرق تفكيرها – فإنها في الوقت نفسه قريبة الصلة بالسيرة الذاتية •

وهذا التآرجح بين السيرة الذاتية والعمل الروائي هو الذي جعلنا ندرج قصة نفس فيما يعرف باسم « رواية السيرة الذاتية » •

مجلة المجلة ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٦٥

د. محمد كامل حسين

وفاته الثالثة

١ - هذا الكتاب موضوعه غريب على تاريخ الفكر الاسلامي ، لانه يتناول يوم الجمعة الذي تم فيه الحكم على المسيح بالصلب ، يقول المؤلف « ان الجريمة تمت فيما يتعلق بالانسان حين حكم على المسيح بالموت ، ولا ينقص من اثمها أن رفعه الله اليه » . فالدكتور محمد كامل حسين كمفكر اسلامي يفرق بين الحكم على المسيح بالصلب ، وبين وقوع الصلب نفسه الذي لا يعترف به الاسلام .

ولقد عرض الفكر الاسلامي في تاريخه لهذا الحدث عند تعرضه للآيات القرآنية التي وردت في هذا الصدد ، لكنه لم يؤلف المؤلفات الخاصة به . أما الدكتور محمد كامل حسين فكان اول مفكر اسلامي - على ما اعتقد - يفرد كتابا عن يوم الجمعة مستندا في اغلب ما كتب الى الاحداث والشخصيات كما روتها الاناجيل .

والكتاب مقسم الى ثلاثة اقسام : القسم الاول يتناول يوم الجمعة عند أعداء المسيح الذين كانوا يطالبون بموته وهم بنو اسرائيل ، والقسم الثاني يتناول يوم الجمعة عند الذين كانوا يؤيدونه ان خفية وان علانية وهم حواريوه او تلاميذه ، والقسم الثالث يتناول يوم الجمعة عند الذين لا يهمهم الا حفظ النظام

في المستعمرة اليهودية وهم الرومان . وبذلك استوعب المؤلف الموقف من وجهاته الرئيسية الثلاث .

ويعرض المؤلف لهذه الاتجاهات من خلال الأحداث والشخصيات التي تعيش هذه الأحداث . وبعض هذه الشخصيات ورد ذكره في الأناجيل مثل لازار وقيافا والمجدلية وبيلاطوس ، وبعضها من ابتكار المؤلف مثل الحداد الذي صنع المسامير لتوضع في يدي المسيح عند صلبه ، ومثل راعية الأغنام التي جزعت عندما أظلمت الدنيا ساعة الصلب ، والجندي الروماني الذي أحب المجدلية ، وأصبح من أتباع المسيح عندما أصبحت عشيقته من أتباعه ، ومثل القائد الروماني الذي حكم على هذا الجندي بميتة شنيعة لأنه أطاع ضميره المسيحي فعد خائنا من وجهة النظر الرومانية .

وقد بذل الدكتور محمد كامل حسني مجهودا مخلصا يحق ليعرض يوم الصلب هذا العرض الجديد الذي يستوعب كل الزوايا ، وسأعرض سريعا للنقاط الأربع الرئيسية التي يقوم عليها الفهم المسيحي لدى المؤلف في قريته الظلمة ، وهذه النقاط هي : فهمه لفكرة الخطيئة في المسيحية ، ثم فهمه للصراع بين الضمير والجماعة ، ثم دعوته السلمية ، وأخيرا دعوته إلى فصل الدين عن الدولة .

٢ - فهناك أولا خطأ أساسي في فهم المؤلف لفكرة الخطيئة في المسيحية ، فهو يقول ان أحجام الحوارين عن نصرته المسيح يوم الصلب هي التي حددت مبادئ المسيحية وفلسفتها . فليست فكرة التكفير والفداء ، وهذا الجزن القالب على طبع كبار المتمسكين بالمسيحية وخوفهم من الخطايا وحيهم لتعذيب النفس

وارهاقها ، واكبارهم خطيئة آدم ، وايمانهم أنها أصل للعذاب الذى تعرض له المسيح لينقذ الانسانية من آثامها .. كل ذلك ليس الا صدى لخطيئتهم الكبرى حين تركوا المسيح لأعدائه (١) .

ويقول فى موضع آخر على لسان الحواريين : فنحن اذا انقذنا السيد المسيح انقذنا الانسانية كلها من عبء ستتو به ابد الأبد (٢) .

ومع ذلك فان المؤلف نفسه يقرر ان الحواريين لم يحجموا عن نصرة المسيح يوم الصلب بل نشأ بينهم جدل طويل لم يحسمه الا دخول رسول أوفدوه الى المسيح يستطلع رايه ، فاذا هو يحمل رسالته اليهم وهى أن انصرفوا الى العبادة والصلاة وأن يتركوه حتى يتم الله امره فيه « وهو يقول لكم انه سيلقاكم بعد أيام ثلاثة فى قرية من قرى الجليل .. وهو يحذركم من العنف ويلوكم على ما بدا منكم يوم قبض عليه » (٣) وذلك اشارة الى انه زجر أحدهم لأنه استل سيفه فأصاب به اذن جندي كما يذكر المؤلف (٤) ويعترف المؤلف ان هذه الرسالة أحرزت الحواريين حزنا شديدا . فإين اذن كان أحجامهم الذى بلغ أثره من الضخامة بحيث أصبح أصلا لفكرة الخطيئة فى المسيحية ؟

ان الخطيئة فى المسيحية هى خطيئة آدم الأولى حين عصى أمر ربه ، والمؤلف يدرك هذا حين يتحدث قائلا : « لعل التوراة حين قالت عن آدم انه أول انسان لم تقصد الى انه أول من مشى

(١) قرية ظالمة ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ١٢٥ - ١٢٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٢٢ - ١٢٤ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٢١ .

على رجلين بل تعنى انه اول من ادرك الخطيئة وأول من أحس
بأثر الضمير فأصبح بذلك انسانا » ويقوم التفكير المسيحي على
ان هذه الخطيئة تحتاج الى من يفديها ، أى انها تحتاج الى الموت
الذى يكفر عنها ، وبهذا يصبح موت المسيح - طبقا للتفكير
المسيحي - ضرورة لا بد منها لخلاص البشر ، ومن ثم فلا يمكن
أن يكون أحجام الحوارين عن انقاذه من الموت - ان كانوا قد
أجمعا - سببا لتضخم الاحساس بالخطيئة لدى المسيحيين .

وضرورة موت شخص ليخلص الآخرين فكرة قديمة موجودة
عند كثير من الشعوب التى كانت تقدم ضحايا بشرية لترضى الآلهة
وتدفع شرها عنهم . وما موت اوزوريس وتقطيعه اربا فى أنحاء
مصر ليخصب تربتها الا صورة من هذه الصور . وقصة الغداء
نفسها تتكرر فى التوراة بصور مختلفة أهمها صورة الكبش
الذى أوجده الله ليغدى به اسحق أو اسماعيل من الذبح .

ولعل لموقف الاسلام من فكرة الصلب دخلا فى فهم الدكتور
المؤلف ، فالتفسير الاسلامى للآيات القرآنية التى وردت حول
هذا الشأن يستبعد وقوع الصلب على المسيح ويرى ان الله رفعه
اليه قبل ان يتم الصلب وهذه معجزة من معجزات النبوة ،
بعكس ما لو تحقق الصلب . ولهذا ، فعلى ضوء الفهم الاسلامى
لفكرة صلب المسيح يمكن أن يبرر تفسير المؤلف بأن الاحجام عن
نصرة المسيح يوم الصلب هو الذى حدد مبادئ المسيحية
وفلسفتها .

٣ - اما النقطة الثانية فهى ان المؤلف يجاوب أن يوضح
من خلال سطره ان الصراع يوم الصلب كان صراعا بين الضمير
الانسانى وبين نظام قانون الجماعة . يقول المؤلف « فى ذلك اليوم
أجمع بنو اسرائيل أمرهم أن يطلبوا الى الرومان صلب المسيح »

ليقضوا على دعوته • وما كانت دعوة المسيح الا أن يحتكم الناس الى ضميرهم في كل ما يعملون وما يفكرون ، فلما عزموا أن يصلبوه لم يكن عزمهم الا أن يقتلوا الضمير الانساني ويطفئوا نوره «(٥) وفي موضع آخر يقول : « ان اكبر الجرائم ترتكب في سهولة ويسر ، اذا وزعت توزيعا يجعل تصيب كل فرد أصغر من أن يضطرب له ضمير » «(٦) كما يقول « ان الصالح العام لأخطر الأوثان واشدها ضررا حين يعبد فيطغى على أوامر الضمير » «(٧) كما يقول أيضا « ان الجماعة لا ضمير لها » «(٨) •

أما ان الصراع كان بين الضمير الانساني ونظام الجماعة فهذا حق ، ولكن المؤلف لم يبين لنا لماذا كان المسيح يمثل الضمير ولماذا كان اليهود يمثلون العنصر الذي من شأنه أن يطفىء نور هذا الضمير ، والكتساب مليء بالتأملات الفلسفية ، فليس من الغريب على موضوعه أن يوضح مؤلفه ذلك لأنه لا يستعرض صراع الأحداث والأشخاص فقط بل وصراع الأفكار أيضا •

والواقع اننا اذا قارنا بين الديانتين المسيحية واليهودية نجد ان المسيحية تمثل ديانة الفرد في مقابل اليهودية التي تمثل ديانة الجماعة أو القبيلة •

ويشير المؤلف الى هذا التصادم بين الديانتين وآثاره في أكثر من موضع • فهو يتحدث على لسان رجل الاتهام فيقول « ان الخير والشر واضحا وضوحا لا ريب فيه حين تتحدث عنهما التوراة •

(٥) قرية ظالمة ، ص ٢ •

(٦) قرية ظالمة ، ص ١٩ •

(٧) قرية ظالمة ، ص ١٢٢ •

(٨) قرية ظالمة ، ص ١٩٠ •

وكننت احسبهما لا يختلطان ، ولكن لم أعد أتبينهما على ما كنت
أعهد من وضوح « (٩) » :

ويقول قيافا عن المسيح انه لم يؤذ اى فرد من بنى اسرائيل ،
ولن يؤذيه اى فرد منهم ، ولكنه يؤذى اسرائيل ، وجماعتهم
هى التى ستنتقم منه وان كره كل واحد منهم ان ينتقم منه
بنفسه (١٠) . والمؤلف فى هذه الجملة واضح فى فهمه للديانة
اليهودية انها ديانة الجماعة وان المسيحية تهديد لهذه الديانة
بهذا الاعتبار ، ويستطرد قيافا قائلا عن المسيح « وهو انما ذهب
بالايمان خطوة ابعد مما ذهب اليه موسى فى شريعته ، وما اوى
ذلك كفرا بل هى سنة فى الرقى » (١١) ، ولكن رأى قيافا كان
رأى فرد ، لا يعبر عن رأى اليهود كجماعة .

فالمسيحية أولا دين المحبة ، والمحبة هى التى تسود حين
يحترم الفرد اخاء الفرد ، اما اليهودية فهى دين النار ، والنار
قانون القبيلة . يقول المؤلف على لسان أحد أبطاله « الله هو
الحب رأى لا يضع من قدر الله ، ولكنه يرفع من قدر الحب .
ان اله اليهود جبار هائل ، وقد يكون مصدر خير أو شر .
ولكن اله هذا الرجل لا يكون الا خيرا » (١٢) .

وها هو ذا ابن الفتى يقول عن المسيح « ايجوز لمثل هذا
الرجل ان يرتفع فوق ما امرنا به سبحانه وتعالى . انه يأمر رجاله
ان يعبدوا اعداءهم ، ونحن وان كنا اسلم عقلا من ان نستمع الى

(٩) قرية ظالمة ، ص ٢٢ .

(١٠) قرية ظالمة ، ص ٥٦ .

(١١) قرية ظالمة ، ص ٦١ .

(١٢) قرية ظالمة ، ص ١٥ .

هذا الكلام الخلاب لا نستطيع ان نسكت عنه ، فان فيه القضاء التام على بنى اسرائيل « (١٣) » ، ومعنى هذا الكلام بتغيير آخر ان في المحبة قضاء على قانون النار .

وقد احترمت المسيحية ايضا فردية المرأة ، يقول المؤلف « وانكر قيافا انكارا تاما ما حكم به صاحب الدعوة الجديدة في أمر المرأة التي أراد الناس أن يرجعوا » (١٤) ، لانه اعتبر هذا تهجما صريحا على اوامر الله ، وما كان انكار قيافا لذلك اللون من التفكير الا انكارا للديانة التي تحترم الفرد . فقد منع المسيح الزواج بأكثر من واحدة ومنع الطلاق الا لعللة الزنا من أحد الطرفين ، بعد أن كان يباح لليهود الزواج بأى عدد من النساء وتطليقهن لأى سبب كان .

وفي المسيحية - كما في الاسلام - نجد ان كل فرد يتحمل تبعه اعماله في الحياة الأخرى حيث الجنة والنار ، اما اليهودية فالمسئولية جماعية والعقاب دنيوى ، ولكي نوضح ذلك نورد ما جاء في الاصحاح السادس من سفر يشوع عند سقوط أريحا مثلا « احرقوا المدينة مع كل ما بها . انما الفضة والذهب وآنية النحاس والحديد اجعلوها في خزانة بيت الرب » لهذا نجد انه من الخيانة في هذا النظام أن يأخذ الانسان شيئا كما فعل عاخان بن كرمى بن زبدي بن زارح عندما قال « رأيت في الغنيمة رداء شنعاريا نفيسا ومائتي شاقل فضة ولسان ذهب وزنه خمسون شاقلا فاشتيتها وأخذتها وما هي مطبورة في الأرض وسط خيمتى والفضة تحتها » ، فقد ذلك مخالفة للأوامر وخيانة

(١٣) قرية ظالمة ، ص ٣٢

(١٤) قرية ظالمة ، ص ٥٥

منه ، ولم تقع المسئولية عليه وخدع بل استحق ان يرجم هو
وبنوه وبناته وبقره وحميره وغنمه وكل ما له .

وكما كانت المسئولية جماعية كذلك كان العقاب دنيويا .
فالله ينتقم من الآباء في الأبناء ، والآباء يأكلون الحصرم والأبناء
يضرسون ، والثواب أيضا دنيوى ، تقول التوراة : وأكثر نسلك
حتى يصبح كنجوم السماء ورمال البحر ، واكرم اباك وامك لكي
تطول ايامك على الأرض . وقد لا يعلم الكثيرون ان الجنة والنار
لم يرد ذكرهما اطلاقا في الأسفار الخمسة الأولى والأساسية في
التوراة ، ووجودهما في ديانة ما معناه ان الفرد يتحمل عبء أعماله
حتى في حياته الأخرى . وهذه فكرة لم تظهر الا عند الجماعات
المستقرة كما حدث في مصر الفرعونية .

كذلك نجد أن الدين اليهودى كان دينا قريبا - أو هكذا كان
مظهره - أى أن للجنس علاقة وثيقة بالدين ، وقد ينضم الى أتباعه
بعض الأجانب عنه ، ولكن ليس عن طريق الدعوة والتبشير
بل عن طريق المجاورة أو المصاهرة أو الظروف الخاصة .
أما المسيحية فجاءت - كما جاء الإسلام - ديانة تبشيرية تخاطب
الأفراد بغض النظر عن جنسياتهم وقبائلهم . يقول أحدهم في
أحد فصول « قرية ظلمة » تحت عنوان « دار الندوة » ان حب
الوطن فضيلة لا ينكر أحد قدرها ، ولكنها ليس غاية الفضائل
في هذا الباب ، ان حب الوطن طور من أطوار الرقى الاجتماعى .
فالرجل يبدأ محبا لنفسه ثم يتبين ان في حبه لأسرته وحمايته
لها ما يجب له النفع ويمتنع عنه من الأذى ما لا يستطيعه وحده ،
فتنشأ فيه عاطفة التضحية بنفسه في سبيل أسرته ، ثم يتبين أن
حبه لقيبلته أو مدينته أنفع ، ثم يتبين له أن حب الوطن والدفاع
عنه أنفع . . . الا أن هذا ليس آخر المطاف ، بل سيأتى يوم يكون

فيه النظام الاجتماعي كافيا لإقناع الناس أن حب الإنسانية والدفاع عنها اجبى على الوطن من حب الوطن وحده ، وقد يكون هذا الرجل أول من بلغ هذه الدرجة من الرقي الخلقى » (يقصد بذلك المسيح) . ثم يستطرد قائلا « على أنى اكتمكم انى لا استريح الى اخذ بنى اسرائيل بهذا المذهب الذى يضع الإنسانية فوق الوطن » ، ثم يبرر المتكلم الاسرائيلى هذا الراى بأنه قد يكون بسبب محنة بنى اسرائيل التى جعلتهم ضعافا اذلاء فى بلادهم ، وقد يكون ضعفا منه ، فهو مقتنع بالتطور الجديد عقلا لكنه لا يؤمن به عقيدة (١٥) . وهكذا نجد أن مؤلف « قرية ظلمة » قد تنبه الى هذا الفرق بين الديانتين والى المعركة النفسية التى يمكن أن تدور فى نفسية أحد الذين يشهدون هذا التطور .

وأهم ثورة للمسيحية على اليهودية هى أنها نقلت العبادة من المظاهر والمراسم الى أعماق النفس ، ومن عالم الحس الى عالم الضمير ، يقول المسيح « بماذا ينتفع الانسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه ؟ » لهذا كان من المنطقي ان تصطبغ هذه التعاليم التى تعطى للفرد كيانه وحقه فى الوجود ، بالتعاليم التى لا تعترف بقانون غير قانون الجماعة او القبيلة ، وكان طبيعيا ان يقع الصدام بين المسيح الذى يمثل الاهتمام بالفرد وبضمير الفرد حتى قيل انه أبو الرومانسية ، وبين اليهود الذين يؤمنون بديانة المجموع وديانة « شعب الله المختار » .

وليست الموعظة على الجبل ، وهى التى عقد لها المؤلف فصلا كاملا بعنوان « عود الى موعظة الجبل » ليست الا نقلا للعبادة من المظاهر والحس الى عالم الضمير ، فقد جاء فيها

« سمعتم انه قيل للقديس لا تزن ، إما أنا فأقول من نظر الى امرأة
ليشتهيها فقد زنى بها في قلبه .. سمعتم انه قيل للقديس لا تقتل
أما أنا فأقول لكم لا تغضبوا ... » .

٤ - والموعظة على الجبل تفضي بنا الى دعوة السلام التي
يدعو اليها المؤلف لا لأنه يصدد الكلام عن المسيحية فقط بل لأنه
يؤمن بها فعلا موضحا ان الحرب لا تعود بالفائدة الا على قلة
معينة ، فيقول ان الجندي الفاتح لا يتمتع بالسيادة الا ساعة
الفتح حين تم القوضى ، ثم يعود الى حاله الأولى فلا يسود احدا
من لم يكن يسودهم من قبل ، ويصبح المجد مجد عشرة
أو عشرين من أهل روما . وحده الاعتداء أن يوجد الجندي خارج
حدود بلاده ليحارب قوما آمنين في ديارهم .

ولاشك أن الكاتب يشير من خلال حديثه عما وقع يوم
الجمعة منذ الفين من السنين الى مشاكل الحرب والسلام التي
يواجهها العالم اليوم ، ويتخذ موقفه الى جانب السلام في
وضوح .

« وليست أحداث ذلك اليوم من انباء القرون الأولى بل هي
نكبات تتجدد كل يوم ، في حياة كل فرد ، فالتناس أبدا معاصرون
لذلك اليوم المشهود وهم أبدا معرضون لما وقع فيه أهل
أورشليم حينذاك من اثم وضلال (١٦) » .

٥ - ومرة أخرى نجده يشير الى مشاكل اليوم من خلال
حديثه عما وقع منذ الفين من السنين ، وذلك حين يتحدث عن
فكرة فصل الدين عن الدولة ، تلك الدعوة التي نادى بها

(١٦) توبة ظالمه ، ص ٢ .

المسيح حين قال « أعطوا ما لقيصر لقيصر وما لله لله » - ولو أن الدول المسيحية لم تعمل بتلك الدعوة فيما بعد - ونحن نجد المؤلف يتحمس بدوره الى هذا الفصل بين الدين والدولة فيقول « ان الذين يدعمون النظام بالدين يخطئون في حق الدين . ان النظام من عمل الانسان وهو ناقص وخاضع للتطور ولا يجوز ذلك على الدين » (١٧) . « ومن حمل السلاح أو آذى الناس دفاعا عن الدين فقد وضع الدين فوق الله الذي يأمر بالحب لا بالقتل ، والله كليل بحفظ دينه وليس في حاجة الى عبيد خاطئين ينقذونه ، وليس لأحد من العصاة ما يجعل رأيه في زيف العقيدة صوابا لا يأتيه الباطل الى حد يسوغ فيه القتل . ان الذين يدافعون عن الدين بايذاء الناس انما يدافعون عن رأيهم وحدهم ، بل أكثرهم يدافع عن حقوقه ومزاياه ، ويتخذ الدفاع عن العقيدة عذرا يعتذر به » (١٨) « ومن يعبد الدين نفسه عبادة تحمله على أن يتخطى حدود الضمير فيؤذى الناس في سبيل حماية الدين يكون قد اشرك بالله » (١٩) .

ولاشك ان كتاب قرية ظالمة هو اقرب الى العمل الفكري منه الى العمل الأدبي اذا كنا نحدد الابداع الأدبي بالقصيدة والقصة والمسرحية ، ولاشك ان ثقافتنا العربية في حاجة الى الفكر حاجتها الى الأديب ، وكتاب قرية ظالمة لون من ألوان هذه الكتب التي تثير مسائل فكرية لدى قرائها ، ولم يكن ما أثاره لدى من مسائل الفكر المسيحي الا أحد الجوانب الفكرية الكثيرة التي يمكن أن يثيرها مثل هذا الكتاب .

الأدب ، بيروت ، فبراير ١٩٥٨

(١٧) قرية ظالمة ، ص ١٠٠ .

(١٨) قرية ظالمة ، ص ٢٧٨ .

(١٩) قرية ظالمة ، ص ٢٢٢ .

د. يوسف مراد

والمنهج التكاملى

- ١ -

فى فجر الجمعة ٢٣ من سبتمبر سنة ١٩٦٦ طوى الموت
أستاذًا عظيمًا ورائدًا جليلا من رواد علم النفس فى تاريخنا الفكرى
هو الدكتور يوسف مراد الذى توفى عن ٦٣ عاما وتسعة أشهر ،
فقد ولد فى ٢٨ ديسمبر عام ١٩٠٢ ، وحصل على ليسانس الآداب
(قسم الفلسفة) عام ١٩٣٠ ، ومنذ حصل على دكتوراه الدولة
فى الآداب عام ١٩٤٠ من جامعة السوربون بباريس وعاد ليدرس
مادة علم النفس بكلية آداب القاهرة ، وهو دائب النشاط بعميد
الأثر بين طلبته وزملائه .

ولقد كان هذا الأثر لأسباب كثيرة أهمها - فى رأى -
ثلاثة : أولا أنه لم يكن مجرد أستاذ ناقل ينقل ما تلقاه من علوم
فى القرب وما قراه فى الكتب الى تلاميذه ، بل لقد استطاع أن
يتمثل ما تلقاه من علم وأن يضيف اليه مكونا له رأيه الشخصى
فيما عرف باسم المنهج - وأحيانا المنهج - التكاملى فى علم
النفس . وإذا أدركنا أن الدكتور يوسف مراد كان يعلن دائما
أن مذهبه ليس مذهبا مغلقا بل مذهبا مفتوحا يعتمد فى نشأته

وتطوره على نتائج التعاون بين الواقع والنظر العقلي (١) أدركنا لماذا لم يكن يصر على ألا يرى الأمور إلا من خلال مذهبه ، ولماذا لم يكن يصر على فرض وجهة نظره على تلاميذه .

أما ثاني الأسباب لتأثير الأستاذ على طلبته فهو أنه لم يكن يقصر صلته بهم على قاعات المحاضرة ، بل كانت صلته بهم تمتد الى خارج الجامعة ، أحيانا يتم ذلك عن طريق ندوة اسبوعية كان يقيمها صباح كل جمعة في بيته حين كان يقطن حي شببرا في الأربعينيات من هذا القرن ، حيث كان يستقبل طلبته والتخرجين الذين تتلمذوا على يديه لتسود المناقشات وتداول الآراء في جو علمي ودي ، ولم يكن الأستاذ ليبخل على طلبته بكتبه يعيها لهم كما لا يبخل عليهم بما لديه من علم ورأى . وكذلك كانت هذه الصلة الخارجية تتم عن طريق مجلة علم النفس التي ظل يصدرها ثمانى سنوات من عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٥٢ ، فقد جعل منها مدرسة ومنبرا لطلبته يعبرون فيها عن آرائهم وأفكارهم التي سيقدرونها أن تتطور وتنضج فيما بعد حين يصبحون بدورهم أساتذة ومؤلفين . ولقد أطلق على هذه المجموعة من طلبته التي تتصل به جماعة علم النفس التكاملية وهي جماعة لا يتطلب الانضمام اليها أية شروط رسمية ، فلا استمارات ولا اشتراكات بل كان مجرد الاهتمام بعلم النفس ومحاولة فهمه على أحدث الأسس التي وصل اليها هذا العلم دلالة الانتماء الى هذه الجماعة فلم يكن حتى التخصب لفكرة المنهج التكاملية شرطا للانضمام الى هذه الجماعة . ولقد استمرت صلة الأستاذ بطلبته بعد أن توقفت مجلة علم النفس عن الصدور أولا عن طريق الكتاب السنوي

(١) يوسف مراد ، المنهج التكاملية ، مجلة المجلة ، القاهرة : مارس ١٩٦٠ .

في علم النفس الذي صدر عام ١٩٥٤ ، وثانيا عن طريق السلسلة التي كانت تصدرها دار المعارف تحت عنوان « منشورات جماعة علم النفس التكاملي » وواضح ان هذه السلسلة كانت من اقتراحه وبايطائه . وقد صدر في هذه السلسلة العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه التي قام باعدادها طلبته واشرف هو عليها . كما اشرف على ترجمة عديد من اهم المؤلفات الحديثة في علم النفس صدرت في تلك السلسلة لاستكمال النقص في الدراسات النفسية في اللغة العربية .

اما ثالث اسباب ما تركه الدكتور يوسف مراد من اثر على طلبته والمحيطين به فهو شخصيته التي لم تكن تعرف المهادة والاستقرار ، ففي مقال نشر بسجلة المجلة عام ١٩٦٠ يقول « فالعوامل المزاجية والاستعدادات العقلية وخبرات الحياة تقوم بدور هام في تشكيل التفكير وتوجهه . فقد طرقت ابوابا عدة من العلوم قبل ان ينتهي بي المطاف الي دراسة الفلسفة ومنها الى دراسة علم النفس فقد حاولت دراسة القانون ثم الهندسة الميكانيكية ثم الطب غير ان العقبات كانت تحول دون اتمام أى رغبة من هذه الرغبات . لكن كنت اشعر بضرورة تحويل العقبة الى وسيلة للتقدم في اتجاه جديد ، ولا ادري ما اذا كانت هذه الخبرات المؤلمة هي التي جعلتني اعتقد ان لب الحياة ليس الاستقرار والانسجام الهادئ بل الكفاح المتواصل الذي يقوم بين المتناقضات » . والواقع ان الكثيرين من المحيطين بالدكتور يوسف مراد - لاسيما ابتداء من الخمسينيات - اتقسموا حوله فريقين : فريق يجله ويقدر دوره العلمي ، وفريق يناصبه العداء . وقد اشار هو نفسه الى ذلك في المقال الافتتاحي الذي كتبه في العدد الأخير من مجلة علم النفس والذي صدر عام ١٩٥٣ حين قال « بعد هذا العدد تتوقف مجلة علم النفس عن الصدور ،

وسياسف على احتجاجها أصدقائوها وخصومها . أما الأصدقاء فلتهدم أحد المناير القليلة التي كانت قائمة في مصر لتسمع من لم تصم آذانهم ثرثرة الثرثارين صوت الثقافة الحقة العميقة .
وأما الخصوم فسيأسفون على ضياع هذه الفرصة التي كانت تتاح لهم للتيل من حين لآخر من كرامة صاحب هذه المجلة .
وهكذا حارب وحارب بمرارة مما أثر في نفسيته وعلى صحته حتى وقع فريسة المرض لعدة سنوات .

- ٢ -

وقد سبق حصول الدكتور مراد على الدكتوراة أن حصل على دبلوم الدراسات العليا في علم النفس من السوربون عام ١٩٣٣ بعد تقدمه برسالة موضوعها « سيكلوجية الجهد من عهد الفلاسفة اليونان حتى الدراسات التجريبية في القرن العشرين » . وهي رسالة غير منشورة ، وإن كان الدكتور مراد قد فصل أبوابها في بحثه « الدراسات السيكلوجية في مصر المعاصرة » (٢) .

وللحصول على الدكتوراه تقدم برسالتين إحداهما رئيسية والثانية مكملة . أما الرسالة الكبرى فعنوانها « بزوغ الذكاء » وهي دراسة مقارنة بين السلوك الحيواني وسلوك الطفل الرضيع ، ثم محاولة الذهاب بهذا الفرض إلى أقصى حدوده حتى يتفجر الاختلاف الجوهرى بين السلوكين ، وهذا الاختلاف يتمثل في اللغة وما يتضمنه اكتساب اللغة من قدرات عقلية

(٢) نشر هذا البحث في مجلد بعنوان « نشاط العرب في العلوم الاجتماعية في مائة سنة » ، بيروت ، ١٩٦٥ ، اشرفت على إخراجة هيئة الدراسات العربية في الجامعة الأمريكية في بيروت .

تنقص الحيوان • اما الفرض الثانى الذى حاولت الرسالة التحقق من صحته فهو التوازن القائم بين تطور الجهاز العصبى وتطور السلوك الذكى ، وتشمل هذه الدراسة مراحل الترقى فى المجالين العصبى والسيكولوجى من الأميبا الى الشامبانزى الى الانسان ، وقد تبين خلال هذه المرحلة كيف كان مدلول الذكاء يتطور ويرتقى من مجال التكيف البيولوجى الى مجال التعلم الحسى الحركة الى مجال السلوك الرمزى ثم العقلى المجرد •

ومن خلال تتبع الرسالة لارتقاء الجهاز العصبى فى الأنواع الحيوانية من اللاقريات ودواستها للمراحل التى يمر بها النمو الحسى الحركى والانفعالى والادراكى لدى الطفل ، اتضح للدكتور يوسف مراد مدلول عملية التكامل كما اشار اليها هوجانز جاكسون وشرنجتون فى انجلترا ثم موباتوف ومورج فى فرنسا ، وهكذا نعر في هذه الرسالة على البذور الأولى للتكامل الذى سيصبح نظرية شاملة فى الحياة النفسية لدى الدكتور يوسف مراد ويصوغ القوانين العامة التى تفسر ارتقاء الحياة النفسية • فهو يعلن قائلا « وقد وصلنا الى استخلاص معالم المنهج التكاملى أثناء دراستنا المقارنة للسلوك الحيوانى وسلوك الطفل فى السنتين الأولى والثانية من عمره ، وقد نشرنا هذا البحث عام ١٩٣٩ بعنوان « بزوغ الذكاء » ثم عملنا على توضيح هذا المنهج فى اثناء تدريس علم النفس بكلية الآداب جامعة القاهرة منذ عام ١٩٤٠ (٣) • وقد طبعت هذه الرسالة بالفرنسية فى باريس واصبحت من الكتب التى تذكر فى المراجع الأساسية لكتب علم

(٣) يوسف مراد ، دراسات التكامل النفسى ، مؤسسة الخانجي ،

مصر ، ١٩٥٨ ، ص ٢٥ - ٣٦ •

النفس للطلبة الجامعيين ، والتي يستشهد بها في موضوعات علم النفس ومؤلفاته (٤) .

أما الرسالة الثانية للدرجة الدكتوراه فكان الغرض منها احياء جانب من التراث العربي في الدراسات السيكولوجية . وكان أقرب موضوع للدراسات المرتبطة بالعلاقة بين الجسم والنفس ما يتصل بعلم الأمزجة أو الطباع وما تفرع عنه من تأويلات وتكهنات فيما يسمى بعلم الفراسة ، وقد وفق الدكتور يوسف مراد الى الكشف عن نص للامام فخر الدين الرازي (المتوفى عام ٦٠٦ هـ) في هذا العلم ، فنشر النص مع مقدمة وافية له عن تطور علم الفراسة منذ عهد اليونان حتى يومنا هذا في أربعة فصول . وقد ظل الدكتور مراد معنيا بالتراث العربي ، فنراه يستشهد في كتبه ومقالاته بنصوص عربية اما قديمة لابن سينا والفرالي وكبار أطباء العرب ، او حديثة لكبار أدبائنا امثال طه حسين والعقاد وتيمور . كما ظهر الانتفاع بهذا التراث واضحا في قاموس مصطلحات علم النفس والطب العقلي الذي وضع نواته الدكتور مراد ، وذلك في حرصه على البحث عن المقابل العربي للمصطلح الافرنجي كما سبق استخدامه لدى المفكرين العرب او في الاشتقاق أو النحت اللغوي الذي يصلح ترجمة للمصطلح الافرنجي .

كذلك نشر الدكتور مراد مؤلفات أخرى هي : شفاء النفس (عام ١٩٤٣) ، ومبادئ علم النفس العام (عام ١٩٤٨) ، وسيكولوجية الجنس (عام ١٩٤٨) ودراسات في التكامل النفسي (عام ١٩٥٨) وعلم النفس بين الفن والحياة (عام ١٩٦٦) .

(٤) انظر : الدراسات السيكولوجية في مصر المعاصرة .

والكتابان الأخيران يحويان بعض مقالاته عن بين عدد كبير لم يقدر
له أن ينشر في كتاب حتى الآن ، بل لم يقدر له أن ينشر على الإطلاق .

وفي السنوات الأخيرة من حياته اتجه اهتمامه الى الفن
نظريا وعلميا ، فانصرف الى القراءة والكتابة عن فلسفة الفن كما
قام بتدريسها في الجامعة ومارس هواية رسم اللوحات الزيتية
التي زين بها جدران منزله . وهو يعلل هذا الاتجاه بقوله
« انني أخذت منذ بضع سنوات أشعر بشعور جديد . . هو
ضرورة محاربة الملل الذي قد يصيبني بعد سن الستين أى بعد
اعتزال الخدمة في الجامعة . وأحسن وسيلة لمحاربة هذا الملل
هو خلق اهتمام جديد بناحية جديدة من النشاط الانساني
تكون لها صفة ثقافية وترفيهية في آن واحد . ولم يدهشني أن
تكون هذه الهواية الجديدة بعثا قويا لهذا الجانب العاطفي في
شخصيتي والذي . . . كان مسيطرا على منذ الطفولة . فقد
اكتشفت - وذلك بفضل خبرة شخصية - عالما جديدا هو عالم
الفنون الجميلة وخاصة فن التصوير ومدارسه المعاصرة التي
تصطدم فيها شتى التيارات الانفعالية والفكرية » (٥) .

- ٣ -

وتقوم الفكرة الرئيسية في المذهب التكاملى الذى دعا اليه
الدكتور يوسف مراد في مجال علم النفس على أسس ثلاثة :
أولها إعادة تنظيم المنهجين الرئيسيين المستخفنين في علم النفس
لتفسير سلوك الانسان ولكن على أساس أوسع وأعمق .

(٥) يوسف مراد : علم النفس بين الفن والحياة ، دار الهلال ،
لقاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٢ - ١٣ .

ويعتمد أحد هذين المنهجين على التفسير التاريخي أو التكويني ، والثاني على ما يمكن تسميته بالتفسير الشبكي والفينومولوجي أو الوجودي . الأول يحاول الربط بين الحاضر والماضى أى بين السلوك كما هو مشاهد الآن وبين الدوافع والميول وكل ما اكتسبه الفرد في تجاربه السابقة سواء ظلت هذه التجارب ماثلة في الشعور أو أصبحت لا شعورية . أما التفسير الشبكي فهو يتناول الحالة النفسية الراهنة أو المظهر السلوكي الراهن .

كذلك يؤمن المذهب التكاملي بتكامل الطبيعة الانسانية في مراتبها الثلاث : البيولوجية والاجتماعية والنفسية ، فعلم النفس التكاملي يفسر لنا كيف ينتقل الانسان من طور الفردية البيولوجية الى طور الشخصية السيكلوجية والاجتماعية في ضوء الحقائق التي تكشفها لنا دراسة تركيب العقل وعمل وظائفه . فلم النفس - لكي يفى بفرضه ويصبح تكامليا حقا - لابد ان يستند من جهة الى علم الأحياء ومن جهة أخرى الى علم الاجتماع . غير انه ينتخب من الظواهر البيولوجية والاجتماعية ما هو اقرب صلة بموضوعه الخاص . وعامل التكامل البيولوجي هو الجهاز العصبي ، والتكامل الاجتماعي هو اللغة ، والتكامل السيكلوجي هو الذاكرة . وهي عوامل تكامل لأنها قبل كل شيء عوامل ثبات وانسجام . فجميع خلايا الجسم تتجدد ما عدا الخلايا العصبية وسلامة الجهاز العصبي ونضجه شرط أساسي لسلامة الذاكرة التي هي عامل التكامل السيكلوجي . والاضطرابات النفسية التي تعتري الشخص هي في الواقع اضطرابات تلحق بالذاكرة وبقدرة الشخص على الربط بين الماضى والحاضر ، وعلى أن يشعر بأنه ذات ثابتة ، هي هي خلال التغيرات التي تكون نسيج الحياة ، وسلامة الذاكرة هي بدورها الشرط الأساسي لتحقيق التكامل

الاجتماعي أى لاكتساب اللغة وأحكام استخدامها . وكما أن الجهاز العصبي هو حلقة الاتصال وعامل التنظيم بين مختلف الأجهزة والوظائف العضوية ، وكما أن الذاكرة هي حلقة الاتصال بين الماضي والحاضر ومختلف الوظائف العقلية ، فكذلك اللغة هي حلقة الاتصال بين الفرد والمجتمع . ولا بد أن تظل معانى الألفاظ ثابتة لكي يتم التفاهم والتعاون .

أما ثالث الأسس التي يقوم عليها المذهب التكاملي فهو أن حركة الحياة حركة دائرية لولبية ذلك أن ميزة الحياة هي الحركة والتطور ، فلا بد أن يكون المنهج ديناميكيًا تطوريًا لكي تراعى الصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل . ولكن هذه الحركة ليست حركة مطردة تسير دائمًا إلى الأمام وفي خط مستقيم كالحركة الميكانيكية ، ولا هي حركة دائرية تعود بالمتحرك إلى نقطة البدء . فالأولى عمياء في حين أن حركة الحياة موجهة ، والثانية عقيمة تؤدي في نهاية الأمر إلى الجمود والثبات في حين أن الحياة تجدد وتطور . لهذا فأننا إذا أردنا أن نصف هذه الحركة التي تتقدم وترتقى خلال فترات من التراجع والكمون مع الازدياد في التقعد والثراء ، فأننا نطلق عليها اسم الحركة الدائرية اللولبية التي تفيد في الآن نفسه عمليتي التقدم والتراجع النسبي الممهد لتقدم جديد .

وهنا نلاحظ أن المذهب التكاملي لا ينحصر في مجال علم النفس بل أنه يحاول أن يصبح نظرة فلسفية شاملة للوجود . ولهذا يستطرد يوسف مراد في تعميم منهجه الذي شرحه على صفحات مجلة المجلة (٦) قائلا « ونلمس هنا حقيقة هامة فيما يختص بجوهر الوجود بوجه عام . فالوجود المتزمن بزمان هو

في جوهره صراع وتوفيق في آن واحد . وهذه الفكرة متمثلة بدرجات متفاوتة من الوضوح في الأساطير والأديان والفلسفات المختلفة .

فيمكن القول بأن الوجود لا يتم الا بفضل عامل من العوامل وعلى الرغم منه : فحياة بفضل الموت وعلى الرغم منه ، وجديد بفضل القديم وعلى الرغم منه ، توحيد بفضل الكثرة وعلى الرغم منها ، ذاتية بفضل التغيير وعلى الرغم منه ، سعادة بفضل الشقاء وعلى الرغم منه ، حرية بفضل العبودية وعلى الرغم منها . هذا هو لب الوجود وسر التقدم الحقيقي . فالمنهج التكاملي يسترشد في بحوثه بهذه الحركة الدائرية اللولبية . فيحاول تتبع جميع التيارات التي تساهم في تكوين ظاهرة من الظواهر الانسانية سواء اكانت نفسية أو تاريخية أو اجتماعية أو فنية أو علمية مع تنظيم هذه التيارات وصلتها بعضها ببعض . فخلاصة المنهج التكاملي : انه لا يمكن فهم المجتمع الا اذا فهمنا أولا طبيعة الانسان الفرد . ولا يمكن فهم الفرد الا اذا فهمنا أولا طبيعته الحيوانية .

« ولا يعني هذا أن يوسف مراد ينزع في تفكيره نزعة تخفيضية بارجاع الانسان الى الحيوان ، والاجتماعي الى الفردي ، بل على العكس من ذلك فان فهمه التكاملي طفروى في نزعته يسلم بوجود مراتب تصاعدية من الوجود بحيث تحتفظ كل مرتبة حيوانية كانت أو نفسية أو اجتماعية بنوعيتها واستقلالها الذاتي » (٧) . ولكن هذه العوامل الثلاثة لا تعمل في الوقت نفسه منفردة ، بل هي « بدورها متعاونة متضامنة » وفي ضوء هذه الحقيقة الهامة يمكننا أن نقرر أن سعادة الانسان اذا نظرنا اليها في أكمل صورة ، تقوم على تضامن من الوظائف البيولوجية

(٧) يوسف مراد : الدراسات السيكولوجية في عصر المعاصرة .

والسيكولوجية والاجتماعية • يجب أن يكون كلياً وأن تراعى فيه النواحي الثلاث • فالطبيب البدنى أو الطبيب النفسانى أو المصلح الاجتماعى الذى يقتصر على تخصصه الضيق ولا يوسع أفقه بحيث يشمل دائماً تلك النواحي الثلاث ، لا يقوم بواجبه كاملاً ، بل كثيراً ما يكون من عوامل اعاقا الاصلاح والتقدم • فالمبدأ الذى يجب أن ينقش بحروف من ذهب على أبواب المنازل والمدارس والمستشفيات ودور الاصلاح هو « العقل السليم فى الجسم السليم فى المجتمع السليم » (٨) •

واضافة المجتمع السليم على القول المتداول المعروف هي ما يلح عليه المذهب التكاملى فى علم النفس فى نظريته الى الانسان • فالدكتور يوسف مراد يعلن قائلاً : « يجب دائماً أن ننظر الى السلوك المنحرف على ضوء المواقف الخارجية التى تكون دائماً خاضعة للنظم الاجتماعية فمعظم المشاكل السلوكية يمكن ارجاعها الى نزاع يقوم بين الحقوق والواجبات او الحوافز الفردية والبواعث الاجتماعية الخلقية » (٩) • وعندما يستعرض عوامل شفاء النفس يقرر انه « لا يمكن القيام بعملية اعادة التكامل على وجهها الاكمل الا اذا استعان المعالج بطرق العلاج غير المباشر التى تتناول بيئة المريض لتعديلها واصلاحها • فقد لا يكفى احياناً أن يغير الشخص من اتجاهه الشاذ وأن يتحرى من أمراضه النفسية اذا ظلت المواقف الخارجية التى يواجهها فى حياته اليومية كما هي من حيث تأثيرها السيء » (١٠) •

(٨) شفاء النفس : اقرا ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٥٢ ،

ص ١١٢ •

(٩) المرجع السابق ، ص ٣٢ •

(١٠) المرجع السابق ، ص ١٠٠ - ١٠١ •

كذلك فإن الحاح النظرة التكاملية على تعدد العوامل المكونة للشخصية الانسانية هي التي صبغتھا بالصيغة العلمية ، تلك الصيغة التي تحاول مذاهب أخرى أن تضيفھا على نفسها برغم أنها أحادية العامل ، أي تفسر الظاهرة بأرجاعھا الى عامل واحد أو بتغليب عامل على العوامل الأخرى مما يجعلھا تقترب من التفسيرات الميتافيزيقية وتتنأى عن التفسيرات العلمية على نحو ما فعل فرويد رائد مدرسة التحليل النفسى حين غلب العامل الجنسى في نظريته . وفى هذا يقول الدكتور يوسف مراد « والاتجاه التكاملى في الدراسات السيكولوجية حديث جدا ولم يسيطر على تفكير العلماء الا ببطء وبعد تكرار المحاولات الخائبة التي كانت تقتصر في تفسيرها عنى عامل واحد ، اما العامل الفسيولوجى أو العامل النفسى ، أو العامل الاجتماعى . ومن جراء هذا الافتقار باءت جميع المحاولات الإصلاحية بالفشل مما يقيم الدليل على خطأ التفسير بالعامل الواحد وضرورة دراسة مختلف العوامل التي يتداخلها وتفاعلها تعين المظاهر السلوكية في تعقدها وتشعبها نواحيا » (١١) .

ونتيجة لهذا كله فالسلوك المتكامل يتصف بخصائص أربع :

أولا - كل سلوك في جميع الكائنات الحية هو سلوك وظيفى أى أنه يرمى الى ازالة التنبيه أو الى خفض التوتر الذى اثار السلوك .

ثانيا - كل سلوك يتضمن صراعا أو اشتراك النقيضين . وبحوث مدرسة التحليل النفسى قد ألقت ضوءا على الدوافع اللاشعورية أو المكبوتة .

(١١) دراسات في التكامل النفسى ، ص ١٦٢ - ص ١٦٣ .

ثالثاً - لا يمكن فهم حقيقة السلوك الا اذا ربطنا بينه وبين المجال الذى يحدث فيه . وقد أبرزت مدرسة الجشطالت بوضوح أهمية المجال أو الاطار لفهم أى مظهر من مظاهر السلوك ومعنى المجال شبيه بمعنى البيئة غير انه يشير خاصة الى كيفية تنظيم هذه البيئة واثـر هذا التنظيم فى السلوك .

رابعاً - أما الخاصية الرابعة فهى نتيجة الخصائص الثلاث السابقة وهى ان الكائن الحى ينزع على الدوام الى المحافظة على أقصى درجة من التماسك الداخلى أو من التكامل (١٢) .

وبناء على هذه النظرة التكاملية يستخلص الدكتور يوسف مراد قوانين الترقى السيكلوجى ، فالنقطة التى يجب أن نبتدىء عندها دراسة الطبيعة الانسانية هى الفردية البيولوجية من حيث هى مجموعة دوافع السلوك الحيوية من حاجات وميول ونزعات . أما المرحلة الأخيرة التى ينتهى عندها فهى مجموعة دوافع السلوك الحيوية من حاجات وميول ونزعات . أما المرحلة الأخيرة التى ينتهى عندها البحث فهى الشخصية الموحدة المتكاملة الشاعرة بذاتها وقدرتها على العمل الحر وبعصويتها فى المجتمع . ولما كان الانسان من ناحية أخرى وحدة جسمانية نفسية لا تتجزأ فسلوكه ناحيتان : ناحية النشاط الحركى ، وناحية النشاط ذهنى . وهاتان الناحيتان متلازمتان فى العادة ، غير ان النشاط الحركى يسبق النشاط ذهنى فى مرحلة التكوين الأولى ثم يقتضى الترقى ان يسبق النشاط ذهنى النشاط الحركى لينير له الطريق ويدبر وسائل العمل قبل الشروع فيه ، ولهذه المجالات الأربعة ، أى : الفردية البيولوجية والشخصية الانسانية من جهة ، والنشاط

(١٢) دراسات فى التكامل النفسى ، ص ١١٢ ، ص ١٤٢ .

الحركى ، والنشاط الذهنى من جهة أخرى ، قوانين توجيهية
تعين سير النمو والتكامل .

القانون الأول - يتجه الترقى فى مجال الحوافز والميول من
اللاشعور الى الشعور .

القانون الثانى - يتجه الترقى فى مجال الشخصية من
الأفعال الآلية الى الأفعال الإرادية .

القانون الثالث - يتجه الترقى فى مجال النشاط الحركى
من استخدام الأشياء الى استخدام رموزها .

القانون الرابع - يتجه الترقى فى مجال النشاط الذهنى
من الاحساس الى التصور الذهنى .

ولاشك ان هذه القوانين الأربعة متضامنة متكاملة ولا بد من
تحقيق جميع الاتجاهات التى تشير إليها حتى يتم الرقى ويصبح
سلوك المرء منسجماً وناجحاً . وليس الرقى عبارة عن اضافة
الجديد الى القديم ، بل إعادة تنظيم القديم بعد اصطدامه
بالمشكلة . فالصحة العقلية التى هى ثمرة هذا الرقى ليست
سوى القدرة على التوفيق بين طرفى المشكلة على الرغم من التعارض
الموجد بينها (٢٣) .

- ٤ -

بتلك النظرة المتكاملة قام الدكتور يوسف مراد بدراساته
المتعددة فى نفسية الطفل وعلم النفس الصناعى والجنائى وعالم
الفنون الجميلة وسيكولوجية المرأة ... الخ .

(١٣) انظر شعاع النفس ص ١١٣ - ١١٧ ، وكذلك دراسات فى التكامل
النفسى ، ص ٤٢ .

ويمكننا أن نذكر خلاصة ما أنتهى اليه من رأى فى سيكلوجية المرأة كنموذج لهذه الدراسات فهو ينظر الى المرأة من النواحي البيولوجية والنفسية والاجتماعية ، ولكنه لا ينظر الى هذه النواحي أو المراحل منفصلة بل « كحركة » واحدة تتجه مراحل النمو فيها نحو تحقيق وظيفتها العليا بل رسالتها العليا ، أي نحو تحقيق الأمومة . فشخصية المرأة تتكون من مراتب أو أدوار ثلاثة : فهى من الوجهة البيولوجية أنثى ومن الوجهة النفسية امرأة تنتمى الى الجنس البشرى ، ومن الوجهة الاجتماعية زوجة وأم . وعندما يتناول العالم دراسة هذه الأدوار الثلاثة فإنه يركز نظريته للأنثى فى دراسة الغريزة الجنسية ونظريته للمرأة فى دراسة الحب ونظريته للزوجة فى دراسة نظام الزواج (٢٤) .

وكل مرتبة من هذه المراتب تتعارض مع المرتبة الأخرى وتتداخل فيها فى الوقت نفسه ، ذلك « أن الغريزة الجنسية عنصر من عناصر الحب فهى التى تخلق الجاذبية بين الجنسين ، ولكن الجاذبية عامل تقييد وفيها انكار للحرية فهى تفرض نفسها فرضاً وقد تتلاشى فجأة وبدون سبب ظاهر . وبجانب الجاذبية يوجد أمر آخر جوهره يختلف عن جوهر الجاذبية لأنه ينطوى على الحرية والاختيار ، وهذا الأمر يمكن أن نسميه بالنماء ، والحب يستجيب مختاراً لهذا النداء ، وتلبية له هذا النداء والحب لا يكون بالاستيلاء والتملك بل يكون بالبنل والمطاء وانكار الذات . جاذبية من جهة ، نداء من جهة أخرى ، ضرورة وتقييد من جهة ، حرية واختيار من جهة أخرى . تلك هى الاعتبارات التى يجب أن نراعيها عندما نتحدث عن تكامل

(١٤) سيكلوجية المرأة ، اقرا ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٤ ،

الدوافع الجنسية والدوافع العاطفية ، فالعاطفة هي التي - بعد بزوغها - تنظم الدافع الجنسي حتى لا يسيطر على سلوك الانسان . فالمرأة هي انسان أولا قبل أن تكون حيوانا ، وهي ليست فقط مركزا للجاذبية بل مصدرا نداء روحى لا يجد الرجل سعادته الا فى تلبية هذا النداء . وكذلك الامومة ليست مجرد امتداد للغريزة الجنسية بل انها تنطوى على معانى تفوق فى سحرها جاذبية الجنس . فكما أن الحب الكامل يضمن الحرية للفردين اللذين اتحدا فى عاطفة واحدة ، فالامومة بدورها تضمن الحرية للوجود نفسه لأن فيها تتكامل الغريزة الجنسية والحب ، وبفضلها تنتصر الحرية على الضرورة ، والروح على المادة (١٥١) .

* * *

وبعد فان هذه الكلمات القلائل لا تغنى عن الرجوع الى مؤلفات الدكتور يوسف مراد لادراك المجهود الذى بذله وقدمه فى تبسيد الطريق لمعاصريه وتلاميذه من مواطنيه وغير مواطنيه ، فنحن لسنا الا طريقا للخلف كما كان السلف طريقا لنا ، المهم أن تقوم بمهمتنا فى اخلاص وصبر ، وان نحمل ونحمل وجودنا ومصيرنا بشجاعة . ولهذا لسنا نجد فى الختام خيرا من كلمات الراحل العظيم وهو يتحدث عن ارتباط الانسان بمصير الانسانية حين يعلن قائلا : « ومن خصائص العصر الذى نعيش فيه نزعة الانسان الى أن يعمل ، والى أن يحقق بأفعاله وتصرفاته أكبر قدر من امكاناته ، كان وجوده مرهون بما يفعل وبما ينتج . ومن العوامل الرئيسية التى تدفعه الى النشاط العملى شعوره بأن العمل أحسن وسيلة لخفض القلق الذى يعانىة

عندما يفكر في مصيره ومصير الاساسيه جميعاء ، ته
القلق حتى تجاوز حدود الفرد وحدود الجماعات الصغيرة
المعلقة على نفسها . وأصبح نوعا من القلق الكوني . ومجرد التفكير
والتأمل من شأنه أن يزيد من وطأة هذا القلق ، ولا بد أن يتحد
التأمل والعمل فيغذي أحدهما الآخر ، بأن ينير التأمل طريق
العمل ، وبأن يحدد العمل موضوعات التأمل حتى يواصل الانسان
سيره نحو مستقبل أحسن مستندا الى دعامتي الفكر المستنير
والفعل المجدى (١٦) .

ولقد كان الدكتور يوسف مراد هؤلاء الذين جمعوا بين
دعامتي الفكر المستنير والفعل المجدى ، فلئن كان هناك أفراد في
التاريخ أثروا في الآخرين بشخصياتهم وآرائهم وأن لم يتركوا
لنا أية مؤلفات وآخرون اقتصر تأثيرهم على ما القوه ، فإن الدكتور
يوسف مراد قد أثر بشخصه وقلبه معا .

مجلة المجلة ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٦٦

(١٦) من مقدمة الدكتور يوسف مراد للترجمة العربية لكتاب ميادين
علم النفس تأليف ح.ب. جيلفورد دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، مجلد ١
ح ٦ .

موازنة

بين آراء الإمام الغزالي والقديس أوغسطين

قيمة الغزالي كمفكر انه احد كبار المعبرين عن الفكر الاسلامي كما كان من قبله القديس اوغسطين أحد كبار المعبرين عن الفكر المسيحي . ولما كان المفهوم الفكري للديانتين يكاد يكون متشابهاً - بغض النظر عن التفاصيل المعبرة عن هذا المفهوم - فقد تشابه هذان المفكران أكثر مما اختلفا (١) .

فنحن نلاحظ ان كلا من الرجلين قد ظهر بعد أربعة قرون من نشأة الدعوة التي قفز لها ان يكون المعبر عنها ، وكأنما وصلت كل من الدعوتين الى مرحلة من مراحل نضجها بحيث تحتاج الى مفكر يعبر عما تبلور لها من قيم . فالقديس اوغسطين ولد عام ٣٥٤ م . وتوفي عام ٤٣٠ م ، والإمام الغزالي ولد عام ٤٥٠ هـ وتوفي عام ٥٠٥ هـ .

ولعله ليس من قبيل الصدف ان يؤرخ كل مفكر لنفسه . وان يكون هذا التاريخ من أوائل السير الذاتية التي تكتب في كل

(١) في كتاب مؤلفات الغزالي لعبد الرحمن بلوى اشارة الى وجود كتاب بالالمانية تأليف H. Fick وموسوعه مقارنة النقل من الضلال . باعتبار افات القديس اوغسطين ، (القاهرة ، المجلس الاعلى للفنون ، ١٩٦١ ، ص ٢٠٤) .

من المضاروتين ، حتى ليعتبر كل منهما ذائدا في هذا المالب
الأدبى . وقد عبر كل من المفكرين في هذا التاريخ الذاتى عن
تجربته الروحية التى مر بها من حالة الشك الى حالة اليقين
بالدعوة التى تهنئ نفسه مدافعا عنها ، وقد كتب القديس
أوغسطين اعترافاته وهو فى السادسة والأربعين ، كما كتب
الغزالي المنقذ من الضلال وهو فى الخمسين بالحساب
الهجرى أى حوالى الثامنة والأربعين بالحساب الميلادى .

أزمة ووحية :

ولقد مر كل من المفكرين بأزمة ووحية عنيفة قبل الوصول
الى مرحلة اليقين ، وتطلبت هذه الأزمة العزلة وأدامة الفكر . فنرى
القديس أوغسطين يقصد الريف مع بعض الأصدقاء حيث أمضوا
بضعة أشهر فى عزلة وعدوء وهم يفكرون ويتباحثون ، وذات يوم
خرج أوغسطين الى الحديقة وهو فى صراع عنيف مع أهوائه ، وإذا
بصوت صبي أو صبية يفتى فى الجيرة ويكرر القول (خذ واقرأ)
فبدأ له أن امرأ الهيا صدر اليه ، فتناول رسائل القديس
بولس ، وكانت على مقربة منه ، وفتحها اتفاقا ، فإذا الاهواء
تسكن ، وإذا قلبه يفيض نورا واطمئنانا ، فوضع نفسه بين يدي
الله بلا تحفظ ولا رجعة (٢) .

ونجد الغزالي يمر بأزمة مماثلة لتلك التى وصفها القديس
أوغسطين فى اعترافاته ، فهو يقول :

E.B. Rieu : The Confessions of St. Augustine

(١)

P. 412.

وانظر كذلك يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الأوروبية فى العصر الوسيط ، القاهرة ،
دار الكتاب المصرى ، ١٩٦٤ م ٢١ - ٢٢ .

١٩٣.

(م ١٢ - أدباء ومفكرون)

« نظرت الى نفسى فرأيت كثرة حجبها ، فدخلت
 الخلوة واشتغلت بالرياضة والجهادة أربعين
 يوما فانقذح لى من العلم ما لم يكن عندى أصفى
 وأرق مما كنت اعرفه ، فنظرت فيه فاذا فيه
 قوة فقهية ، فرجعت الى الخلوة واشتغلت بالجهادة
 والرياضة أربعين يوما ، فانقذح لى علم آخر
 ارق وأصفى مما حصل عندى أولا ، ففرحت به
 ثم نظرت فيه فاذا فيه قوة نظرية ، فرجعت الى
 الخلوة ثالثا أربعين يوما فانقذح لم علم آخر
 هو ارق وأصفى فنظرت فيه فاذا فيه قوة ممزوجة
 بعلم » .

ومن الغريب أن يقول دى بور : ان انقلاب الفزالى عن حياته
 السابقة لم يكن عتيفا كما حدث للقديس أوغسطين(٣) مع أن
 هناك أكثر من فقرة في المنقذ من الضلال وحده تدلنا على مبلغ
 الأزمة الروحية التى عاناها فهو يقول :

« فلم أزل أتردد بين تجاذب شهوات الدنيا ودواعي
 الآخرة ، قريبا من ستة اشهر اولها رجب سنة ثمان
 وتمالين وأربعمائة ، وفى هذا الشهر جلوز الأمر حد

(٣) ب.ج-دى بور : تاريخ للفلسفة فى الاسلام ترجمة محمد عبد الهادى
 أبو ريده ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والنشر ، ١٩٤٨ ، ص ٢١٨ .

الاختيار الى الاضطرار : اذ أقفل الله على لساني ، حتى
اعتقل عند التدريس فكنت أجاهد نفسي أن أدرس
يوما واحدا ، تطيبا لقلوب المختلفة الي ، فكان لا ينطق
لساني بكلمة واحدة ، ولا استطيعها البتة ، حتى
اورثت هذه العقلة في اللسان ، حزنا على القلب .
بطلت معه قوة الهضم ومراعاة الطعام والشراب ، فكان
لا ينساغ لي ثريد ، ولا تنهضم لي لقمة ، وتعدي الى
ضعف القوى حتى قطع الأطباء طعمهم من العلاج ،
وقالوا هذا امر نزل بالقلب ، ومنه سرى الى المزاج ،
فلا سبيل اليه بالعلاج الا بان يتروح السر عن الهم
الملم . ثم لما احسست بعجزى ، وسقط بالكلية
اختياري ، التجأت الى الله تعالى التجاء المضطر الذي
لا حيلة له فاجابني الذي يجيب المضطر اذا دعاه ،
وسهل على قلبي الاعراض عن الجاه والمال والأولاد
والاصحاب .

ونراه بعد ذلك يترك بغداد ويقصد دمشق للمزلة حيث
قام بها لمدة سنتين لا شغل له الا الخلوة والرياضة والمجاهدة
اشتغالا بتزكية النفس وتهذيب الأخلاق وتصفية القلب لذكر الله
تعالى كما حصله من علم الصوفية ، يقول الغزالي :

« فكنيت اعتكف مدة في مسجد دمشق ، اعتصد

مئارة المسجد طوال النهار ، وأغلق بابها على نفسي ،

ثم رحلت منها الى بيت المقدس ، أدخل كل يوم

الصخرة ، وأغلق بابها على نفسي » (٤) .

وقد اعتزل مرة أخرى بعد عودته الى بغداد ، ودامت العزلة
هذه المرة إحدى عشرة سنة ، لكنها لم تكن خلوة منتظمة بل
متفرقة تدفعه عنها العوائق ثم يعود إليها .

مرحلة الشك :

وقد وقع كل من المفكرين في أزمة شك حادة هي التي دفعت
بهما الى هذه العزلة وتلك الأزمة الروحية .

ولعل من أكبر أسباب شك أوغسطين هو اختلاف ديانة
والديه ، فوالده كان وثنيا وأمه كانت مسيحية تسعى بكل
جوارحها لكي يصبح ابنها مسيحيا مثلها . وقد انعكس هذا
الاختلاف على نفسية الابن فتسبب في أزمة شك حادة لم تتناول
وجود الله وعنايته بالمخلوقات ، لكنه حين آمن أن النجاة في
الكنيسة ، لم يبدد هذا من شكوكه : فكيف نفسر ما لأحكامنا
من صفتي الكلية والضرورة رغم أنه ليس في المخلوقات شيء
ثابت وليس العقل الانساني ثابتا؟ ان المسألة تعود الى مسألة
الحقيقة ، ذلك أن الحكم الكلي يصدر عنا بفضل اشراق من
الله . فإله هو (العلم الباطن) هو النور الحقيقي الذي ينير كل
إنسان أت الى هذا العالم (كما يقول القديس يوحنا في الإصحاح

(٤) ألتخذ من الضلال ، تحقيق الدكتور عبد الطيم محمود ، القاهرة ،
مكتبة الأنجلو ، ١٩٥٥ - ، ص ١٢٠ .

الأول من انجيله) . وتلك هي نظرية الاشراق المشهورة عن
أوغسطين والتي كان لها شأن كبير عند فلاسفة المصور الوسطى
المسيحيين حين يقفون على نظرية أرسطو في العقل الفعال وحين
تصلهم نظرية الاشراق الاسلامية (٥) .

أما الغزالي فالشك لديه طريق الى الحق ، يقول في خاتمة
كتابه (ميزان العمل) :

« ولو لم يكن في مجارى هذه الكلمات الا ما يشكك

في اعتقادك الموروث لتنتدب للطلب ، فنهايك به

نفعاً ، اذ الشكوك هي الموصلة الى الحق ، فمن لم

يشك لم ينظر ومن لم ينظر لم يبصر ، ومن لم يبصر

بقي في العمى والضلال » .

وذكر لنا في المنقذ من الضلال انه جرد نفسه تجريدا كاملا
من كل حقيقة عرضت له بتقليد الوالدين والأساتذة ، وافترض
أن كل شيء باطل حتى يثبت بالأدلة اليقينية ، ثم حصر اليقين في
المسيبات والعقليات فرأى أن الحس ليس أهلا للثقة لأنك اذا
نظرت الى الظل تراه واقفاً غير متحرك فتحكيم بنفي الحركة
عنه ، ثم تعرف بعد قليل بالتجربة والملاحظة انه متحرك ، وتنظر
الى الكوكب فتراه صغيراً في مقدار دينار ، ثم تدل الأدلة الهندسية
على أنه أكبر من الأرض في المقدار .

وبذلك انتهات ثقته في المحسوسات ، فاتجه الى العقليات
التي من جنس الأوليات كقولنا ان الهرة اكثر من الثلاثة ، وان

(٥) تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط ليوسف ترم ، ص ٢٦ .

النفي والاثبات لا يجتمعان في الشيء الواحد وسأل الغزالي نفسه : إذا كانت المحسوسات تخطئ فلماذا لا يخطئ العقل ، وهل نحن متحققون أنه لا توجد حالات أخرى تتلو حالة اليقظة وتكون نسبتها لليقظة كنسبة اليقظة الى النوم ، بحيث نعرف في تلك الحالة ان كل ما حسناه صحيحا بواسطة العقل لم يكن الا حلما لا حقيقة ولماذا لا يكون رجال التصوف على صدق اذ يزعمون انهم يشاهدون في أحوالهم ما لا يوافق المعقولات ؟

اذن فالعقل يكتب الحس ، والحس يكتب العقل ، فبماذا نؤمن ؟ اننا نؤمن عن طريق نور يقذفه الله تعالى في الصدر ، يقول الغزالي :

« فلما خطرت لي هذه الخواطر ، وانفدحت في

النفس ، حاولت لذلك علاجاً فلم يتيسر اذا لم يكن

دفعه الا بالليل . . فاعضل هذا الداء ، ودام قريبا

من شهرين ، انا فيهما على مذهب السفسطة بحكم

الحال ، لا بحكم النطق والمقال ، حتى شفى الله تعالى

من ذلك للرض وعادت النفس الى الصحة والاعتدال .

ورجعت الضروريات العقلية مقبولة ، موثوقة بها على

امن ويقين ، ولم يكن ذلك بنظم دليل وترتيب كلام ،

بل بنور قلبه الله تعالى في الصدور ، ذلك النور هو

مفتاح أكثر المعارف ، فمن ظن ان الكشف موقوف

على الأدلة المحررة فقد ضيق رحمة الله الواسعة . .

فمن ذلك النور ينبغي ان يطلب الكشف ، وذلك النور

ينبجس من الجود الالهى فى بعض الاحيان ، ويجب
الترصد له (٦) .

مهاجمة الفلسفة :

هذه النهاية الاشراقية للمعرفة ، حملت كلا من هذين المفكرين
على مهاجمة الفلسفة التى تصر على أن تعرف الحقائق عن طريق
العقل وحده . فالقديس اوغسطين يرى أن الفلاسفة استكشفوا
حقائق جلية نافعة لكنهم لم يستكشفوا كل الحقيقة الضرورية
للانسان ، ووقعوا فى اضاليل خطيرة ، ولا يستطيع العقل بقوة
الطبيعية أن يهتدى الى الحقيقة بأكملها وأن يتجنب كل ضلال .

ثم يهاجم الفلسفة من ناحيتها العملية ، فهى لا تستطيع
تحويل النفس من مجرد المعرفة الى العمل الفاضل وهذا هو
ما تستطيعه العقيدة ، وليس الايمان عاطفة غامضة ولا تصديقا
لا يقوم على اساس عقلى ، ولكنه قبول عقلى لحقائق - ان لم
تكن مدركة فى ذاتها كالحقائق العلمية - فهى مؤيدة بشهادة
شهود جديرين بالتصديق وبعلامات خارقة . وفى هذا المعنى
تماما يقول الغزالي فى المنقذ من الضلال :

« انك لا تقتصر على تصديق ما جربته ، بل

سمعت اخبار الجربين وقلدتهم ، فاسمع اقوال

الانبياء ، فقد جربوا وشاهدوا الحق فى جميع ما ورد

به الشرع ، واسلك سبيلهم ، تدرك بالشهادة

بعد ذلك » .

(٧) المنقذ من الضلال ، ص ٨٨ .

ويرى القديس أوغسطين أن للعقل مهمتين إزاء الإيمان : مهمة قبل الإيمان هي أن يقتنع بوجوب الإيمان لا بموضوعه بحيث نقول : تعقل كي تؤمن ، ومهمة بعد الإيمان هي تفهم العقائد الدينية بحيث نقول : آمن كي تتعقل ، والتعقل في هذه المرحلة الثانوية ليس واحداً في جميع القضايا فمنها ما هو طبيعي قابل للبرهان ، ومنها ما هو فائق للطبيعة يقتصر عمل العقل بصدده علي تفسيره .

والغزالي أيضاً لا يعتمد في المعرفة علي العقل وحده ، وإدراك العلم لديه يتم علي أربع مراحل ، فهو أولاً عن طريق الحواس ، ثم ما يسميه التمييز ويخلقه الله في الإنسان وهو قريب من سبع سنين ، ثم يترقى الي طور آخر فيخلق له العقل :

« ووراء العقل طور آخر ، تتفتح فيه عين أخرى .

يبصر بها الغيب ، وما سيكون في المستقبل ، وأموور

آخر ، العقل معزول عنها ، كعزل قوة التمييز عن

إدراك المعقولات ، وكعزل قوة الحس عن مدركات

التمييز » (٧) .

وهناك ثلاث درجات للمعرفة : هي العلم ، والنوق ، والإيمان .

« فالتحقق بالبرهان علم ، وملابسة تلك الحالة

(التي يصيب اليها المتصوف) ذوق . والقبول من

التسامح والتجربة بحسن الظن إيمان » (٨) .

(٧) النقل ، ص ١٢٤ .

(٨) النقل ، ص ١٢٢ .

لهذا كان طبيعيا أن يهاجم الغزالي الفلاسفة ، فقسمهم
ثلاثة أقسام : الطبيعيون وهم ينكرون وجود الله فهم زنادقة .

والطبيعيون وهم يؤمنون بوجود الله ولكنهم ينكرون بقاء
النفوس بعد الموت وهؤلاء أيضا زنادقة لأن أصل الإيمان هو
الإيمان بالله واليوم الآخر .

والصنف الثالث الالهيون مثل سقراط وأفلاطون وأرسطو

وقد ذهب أوغسطين إلى منهج قريب إذ أعلن أنه يجب
تفضيل منهج الأفلاطونيين على سائر المذاهب لأنهم يؤمنون بأن
الله خالق وأن العالم صدر عن الله ويعود إلى الله .

ويقول الغزالي أن مجموع ما صح من فلسفة أرسطو
بحسب ما نقله ابن سينا والفارابي ، ينحصر في ثلاثة أقسام :
قسم يجب التفكير به ، وقسم يجب التبديع به ، وقسم لا يجب
إنكاره أصلا .

وقد ألف الغزالي كتابه تهافت الفلاسفة للرد على مجموع
قسم يجب التكفير به ، وقسم يجب التبديع به ، وقسم لا يجب
تكفيرهم في ثلاثة وهي :

١ - أن الأجساد لا تحترق وإنما يقع الثواب والعقاب على
الأرواح المجردة فهذا عقاب روحى وليس بدنيا . وفي ذلك يقول
أوغسطين أن المسيحية تعلم أن الإنسان كان طبيعى صور الله
جسده ونفخ فيه النفس وجعل انفصالهما بالموت هو العقاب ،
وأعلن أنه سيودعها الواحد للأخر بالبعث ، ويقول : النفس

والجسم لا يؤلفان شخصين بل انسانا واحدا ، النفس هي
الانسان الباطن والجسم هو الانسان الظاهر (٩) .

٢ - المسألة الثانية التي كثر فيها الغزالي الفلاسفة هي قولهم
ان الله تعالى يعلم الكلّيات دون الجزئيات . وقد نفى الفلاسفة
قبل الغزالي عن الله العلم بالجزئيات لانها تتغير ، ولو كان يعلمها
لتغير علمه .

أما الغزالي فيرى ان الله يعلم الأشياء كلها بجميع أحوالها
بعلم واحد لا يتغير بحدوث الجزئي ووجوده وفناؤه . وهو علم
بأنه سيكون وهو بعينه علم بوجوده ، وعلم بانقضائه . أما اختلافه
الأحوال الجزئي فهي اضافات لا توجب تبديلا في ذات العلم
والعالم . فما دام الله قد أراد خلق العالم وخلقها ، فهل يعزبه
عن علمه مثقال ذرة فيما خلق ؟ وكما ان ارادته الأزلية علة لجميع
الموجودات الجزئية ، فعلمه الأزلي محيط بها جميعا ، من غير أن
يكون هذا مناقضا لوحدة ذاته ، واذن فالله يعني بالجزئيات .

يقول دي بوز : واذا اعترض معترض بأن القول بالعناية
الالهية يجعل كل موجود جزئي واجبا ، أجاب الغزالي بمثل ما أجابه
به القديس أوغسطين من أن العلم بالشئ قبل وقوعه لا يفترقه

(٩) وقد رد ابن رشد على هذه المسألة والمسائلتين الآخرين التي كثر
فيها ألامام الغزالي الفلاسفة في كتابيه (فصل القول) و (الكشف عن مناهج
الأدلة) وقال فيما يتعلق بمسألة الأجساد ان هناك ثلاثة آراء : أولها ترى أن
النفس تبث بجسمها ، ولانها ترى أن النفوس تبث بمشاهير روحها ،
وثالثها ترى أنها تبث بجسم غير أجسامها الأولى . ويقول ابن رشد أن
الحق في هذه المسألة أن فرض كل اثنين فيها هو ما أدى إليه نظره فيها
بعد أن يكون نظرا لا يفتى إلى ابطال الأصل جملة ، فان هذا النحو من
الافتقار يوجب تكفير صاحبه . ولكن التمثيل الروحاني أقل تحريكا لنفوس
الجمهور واشد قبولا منه المتكلمين الجادلين من الناس وهي الأقل .

عن العلم به بعد وقوعه ، أى أن علم الله منزّه عن اعتبارات
الزمان (١٠) .

٣ - المسألة الثالثة هى قولهم يقدم العالم وإزالته . وكان
من رأى الفلاسفة الأسبقين أن العلم قديم قدم الله ، كوجود
المعلول مع العلة ، والنور مع الشمس ، وأن تقدم البارى على
العالم تقدم بالذات والزمنة لا بالزمان ذلك لأنه يستحيل صدور
حادث من قديم . أما الفزالي فيقول :

« اننا لكى نتصور وجودا لا بد لنا من القول

بوجود إرادة أزلية ، ولا بد أن تكون مقابلة لجميع

الأسباب ، ولا بد من القول بحدوث العالم ، أى بأن له

أولا وآخرًا تحدهما تلك الإرادة الأزلية » (١١) .

وهنا نجد القديس أوغسطين يتفق أيضا مع الفزالي ، فهو
يعارض ما ذهب إليه أفلاطون والماتويون من القول بتقديم العالم
باعتباره صادرا من ذات الله صدورا ضروريا قديما ، ويقول
أوغسطين أن هذا معناه أن الذات الإلهية تتجزأ وأن جزءا منها
يصير محصورا متغيرا ، والله بسيط لا متناه ثابت كامل .

(١٠) تاريخ الفلسفة في الإسلام ، ص ٢٢٢ .

(١١) أجمل الدكتور أبو ريده في ترجمته لتاريخ الفلسفة في الإسلام
لدى يود حجج الفلاسفة وردود الفزالي عليها . انظر الهامش من
ص ٢٢٢ - ٢٢٦ .

ويرد ابن رشد على هجوم الفزالي في هذه المسألة أيضا فيقول أن الأمر
ليس كما توهم ، بل أن الفلاسفة يرون أن الله لا يعلم الجزئيات كما تعلمها
نحن أى بعد حدوثها ، فلم الله علة لها وليس معلولا لها كما فى العلم
المحدث .

واذن فقد خلقت الموجودات من العلم بفعل حر ولقد وجه
الزمان بوجود العالم ، حيث ان الزمان عدو الحركة ، وهو متناقض
ولا يكون المتعاقب قديما غير متناه (١٢) .

تفسير المعجزات :

وتفسير المعجزات لعلى كل من المفكرين مثل طيب الكيفيه
اخضاع العقل للايمان ، وللبهرنة على الفايه المشتركة لديهم
وان اختلفت الطرق . فملخص رأى القديس أوغسطين أن المعجزة
ليست شيئا خارقا للطبيعة ، بل هي خارقة لما نعرفه نحن عن
الطبيعة ، فانه لا يفعل شيئا ضد الطبيعة ، ولا ينقض القوانين
التي رتبها لها .

(١٢) تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط ، ص ٤٠ .
ويرى ابن رشد أن سبب الاختلاف حول هذه المسألة يكاد يكون واجبا
الى الاختلاف في التسمية ، فهناك ثلاثة أصناف من الموجودات : موجود وجد
من شيء غيره ، ومن شيء ، تتكون الماء والهواء والأرض والحيوان والنبات
وهذه هي الموجودات المحدثة .
وموجود لم يكن من شيء ، ولا من شيء ولا تعلقه زمان وهذا هو الله
تعالى ، وهذا هو الوجود الذي اتفق على تسميته قديما .
وموجود بين هذين الطرفين ، فهو موجود لم يكن من شيء ولا تعلقه
زمان ولكنه موجود من شيء أى من فاعل وهذا هو العالم بأسره . والتكون
يرون أنه متناه في الزمان الماضي وهذا هو ملحق انلاطون وفهمه ،
أما أرسطو وفرنته فيرون أنه غير متناه كالحال في المستقبل . فهذا الوجود
الذي قد أخذ شيئا من الوجود المحدث ومن الوجود القديم ، وهو في الحقيقة
ليس محدثا حقيقيا ولا قديما حقيقيا ، فان المحدث الحقيقي فاسد ضرورة ،
والقديم الحقيقي ليس له مادة ، ويرى ابن رشد منسوبة العالم إلى المحدثة
أما لئى الوجود والزمان فمستمر من الإلترين الماضي والمستقبل ، ويقول
فالفلاسفة في العالم ليست تتباين كل التباين حتى يكفر بعضها ولا يكفر
بعضها الآخر .

أما الغزالي فقد عمل على التذليل على أن الارتباط بين ما يسمى سببا وما يسمى مسببا ليس ضروريا على خلاف ما يرى الفلاسفة ، وهذا لتكون المعجزات النبوية ممكنة (١٣) .
 وذلك ببيان أن احتراق القطن - مثلا - إذا لامس النار لا يدل على أن الاحتراق هو من النار وبها حقيقة ، بل هذا لا يدل إلا على حدوث الاحتراق عند الملامسة ، أما السبب فهو الله الذي خلق الاحتراق عند الملامسة والذي يجوز أن يخلق ما يسمى علّة بدون ما يسمى معلولا (١٤) ويذكرنا ما ذهب الغزالي إليه في هذه بما ذهب إليه كل من مالبرانش في القرن السابع عشر ، وهيومن بعده ، أي نفى الارتباط الضروري بين ما يسمى سببا وما يسمى مسببا .

ومع ذلك فإن الغزالي يشعر أن إنكار وقوع المسببات عن أسبابها وإضافتها إلى الله وحده دون منهج معين ، يجر إلى الفوضى في الطبيعة وذلك بتجويز انقلاب غلام كلبا ، أو كتابا فرسا ، أو غير ذلك من انقلاب أعينان الموجودات إلى بعض ، ولهذا يتفادك هذا الزعم ، بأن يقرروا أن الله خلق فينا علما بأن انقلاب الشيء إلى شيء آخر دون ما يسمى سببا أمر ممكن في نفسه ولكنه لا يقع ، وبخاصة أن استمرار عادة ترتيب الأشياء بعضها عن بعض ، بإرادة الله (سببته وحده ، رسخ في أذهانتنا أنها مستجری وفق هذه العادة والنظام) (١٥) .

ونجد فكرة « العادة » التي خلقت فينا هذا (العلم) عند

(١٣) د. محمد يوسف موسى ، بين الدين والفلسفة في رأي ابن رشد وفلاسفة العصر الوسيط ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٥٨ ، ص ١١٢ .

(١٤) تهافت الفلاسفة للغزالي ، بيروت ، ١٩٥٧ ، ص ٢٧٨ - ٢٧٩ .

(١٥) اتهاقت ، ص ٢٨٤ - ٢٨٥ .

هيوم كذلك فإنه يعطل بها أطراد ما نراه من النظام في الطبيعة ،
ووجود شيء ، عن شيء ، دائماً باطراد (١٦) .

انصاف الفلسفة :

وبالرغم مما وجهه المفكران من نقد الى الفلسفة ، الا ان
كلا منهما لم يكن محدود التفكير ، لهذا اعترفا - على بعد ما بينهما
من مسافة زمنية - بأن هناك مسائل لا جدال بشأنها ، بل اتفاقا
حول أكثر من هذه المسائل ، فالقديس أوغسطين يقول : ان هناك
حقائق مستقلة عن كل ظرف ، مطلقة من كل قيد ، لا يتطرق
اليها الشك مهما تعسف ، منها القوانين المنطقية ، ومنها الحقائق
الرياضية وكذلك الحقائق الفلسفية والخلقية مثل قولنا : يجب
طلب الحكمة بالسعادة ، فان العقل يرى بالطبع هذا الوجوب ،
والتسليم به بالواجب وتعريف لفضيلة الحكمة .

والغزالي قسم الفلسفة - كما رأينا - فحصرها في ثلاثة
اقسام : منها قسم لا يصح انكاره أصلا ومنه القواعد المنطقية ،
والعلوم والرياضة والمسائل الخلقية والنفسية (ويرى الغزالي
ان الفلاسفة أخذوها من تعاليم الصوفية) وكذلك المسائل
السياسية (التي يرى الغزالي أنها أخذت من الكتب الدينية)
وعلم الطبيعيات الذي يبحث في عالم السموات وكواكبها وما تحتها
كالماء والهواء والتراب والنار والأجسام كالحيوان والنبات
والمعادن وأسباب تغييرها واستحالتها وامتزاجها .

خاتمة :

ونخلص من هذا جميعه الى ان التشابه الموجود لدى تفكير
كل من القديس أوغسطين والإمام الغزالي ، انما يرجع أولا الى

(١٦) بين الدين والفلسفة ، ص ١٩٤ - ١٩٦ .

طبيعة المشكلات الواحدة التي يتعرض لها أى مفكر دينى مثل
الغزالي أو أوغسطين .

ويرجع ثانيا إلى أن المفهوم الفكرى للعقيدتين المسيحية
والاسلامية - ازاء الفلسفة - مفهوم واحد ، وجوهر هذا المفهوم
أن العقل الانسانى مع احترامه كوسيلة من وسائل المعرفة إلا أنه
لا يصح الاعتماد عليه وحده فهو أعجز من أن يدرك الحقائق
الدينية ، والايان بهذه الحقائق لا يتم إلا بنور يقذفه الله تعالى
فى الصدر ، ومهمة العقل ، أن يتعقل موضوعات هذا الايمان .

ذلك أنه « لما كانت العقائد الدينية يجب أن تبلغ أسمى
درجات اليقين ، فقد تساءل الناس فى أمرها : أى معارف
ينبغى أن تقدر على التوصل اليها بالاستنباط من معارف أخرى ؟
أم يجب أن تكون بديهيات أو مبادئ عقلية بينة بنفسها لا تقبل
برهاناً ولا يوزعها مثل هذا البرهان ؟ ولكن المبادئ العقلية
لا بد وأن يسلم بها الناس جميعاً متى عرفوها ، وبما أنه ليس بين
الناس اجماع فى أمر العقائد الدينية فهى ليست مبادئ عقلية
أولية ، لأنه لو قيل كذلك لتساءل البعض من أين ينشأ الكفر إذن ؟
وبدا للكثير أن المخرج الوحيد من مثل هذه الشكوك هو أن يجعلوا
المعول فى الإيمان بعقائد الدين على نور يشرق فى النفوس من
مصدر فوق طور العقل » (١٧) .

ونحن هنا لم نفترض - ولم نجد ما يثبت - أن الغزالي
تأثر بأوغسطين مباشرة ، فالقول الكبرى فى الظروف المتشابهة
تتلاقى . إنما نحن نعلم أن المفكرين تأثروا من مصادر واحدة
كالأفلاطونية المحدثة ، وهذا واضح فى نظرية كنهية النور مثلاً
التي أوضحها الغزالي فى كتابه مشكاة الأنوار والتي تتفق تماماً

(١٧) تاريخ الفلسفة فى الاسلام ، ص ٢١٢ - ٢١٤ .

ونظرية أوغسطين في الله باعتبارها النور الحقيقي الذي ينير كل
إنسان أت الى هذا العالم ، ونلاحظ أن كلا من المفكرين قد رجع
الى آيات من القرآن أو الانجيل لتدعيم نظريته .

كما أنه من المؤكد أن الغزالي « كان مطلقاً بصورة واسعة
على الانجيل والآداب المسيحية لأنه كثيراً ما يستشهد في كتبه
والاخلاقي منها خاصة بأقوال وحوادث للسيد المسيح » (١٨) .

ولاشك أننا ننظر الى هذين المفكرين اليوم ، وبيننا وبينهما
مسافة زمنية تمتد مئات السنين ، وهذا البعد هو الذي يسر
لنا أن نلمح أوجه الشبه ، لأننا تناولنا المبادئ العامة لتفكيرهما ،
أما اذا ألقينا هذه القرون أو نظرنا اليهما من تحت مجهر ،
فسنجد أن الاختلاف بينهما في التفاصيل يتضح ، حتى أن الغزالي
الف كتاباً للزرد علي النصاري سماه : الرد الجميل لالهيّة
عيسى بصريح الانجيل . ولكن هذا اختلاف في التفاصيل بين
العقيدتين ، أما حين يتعلق الأمر بموقف العقيدة الدينية — مسيحية
كانت أو إسلامية — من الفلسفة في المشكلات الفكرية العامة ،
فإن وجوه الخلاف تتضاءل ووجوه الشبه بين معالم التفكيرين
تزداد .

والاختلاف الأساسي بين المفكرين فيما نرى هو أن أوغسطين
كان يناقش فلاسفة الإغريق مباشرة ، ومعرفته بهم إنما تمت
عن طريق ما نقل عنهم الى اللاتينية على يد مترجمين أكثر مما هو
على يد فلاسفة ، لهذا فقد كان أهدأ من الغزالي في مناقشاته بل
لقد عد أول فيلسوف من فلاسفة العصر المدرسي ، أما الغزالي
فألى جانب اطلاعه على ما نقله المترجمون السريان خاصة من

(١٨) عبد الكريم النمنان : سيرة الغزالي ، دار الفكر ، دمشق .

الفلسفة اليونانية فانه جاء بعد ظهور فلاسفة اسلاميين مثل الفارابي وابن سينا ممن تأثروا بهذا الفكر اليوناني المنقول ثم صنفوه بتفكيرهم ، حتى لقد عد مجيء الغزالي نهاية للفلسفة في المشرق الاسلامي . ولهذا انبرى متحمسا في الدفاع عن العقيدة الاسلامية التي رأى ان مثل هذه الفلسفات - ومن مسلمين بالذات - من شأنها ان تهدد الايمان ، فظهر كتاب تهافت الفلاسفة ، والناس - كما يقول تاج الدين السبكي - الى رد فرية الفلاسفة أحوج من الظلمات لمصابيح السماء ، وأقصر من الحذاء الى قطرات الماء (١٩) فقد هاله أن المتفلسفين المسلمين - وبخاصة الفارابي وابن سينا - قد تركوا الدين - كما يقول - اغترارا بعقولهم ، فانبرى يبين تهافت آرائهم وتناقضها فيما يتعلق بالالهيات ، ذلك ليكشف من غلوائه من يظن أن التجمل بالكفر تقليد يدل على حسن رايه ، أو يشعر بفطنته وذكائه (٢٠) بل أنه أراد أن ينزع الثقة من الفلاسفة المسلمين وينبه من حسن اعتقادهم فيهم فظن أن مسالكهم نقيصة عن التناقض ببيان وجوه تهافتهم (٢١) .

وهذا هو ما دفع فيلسوفا آخر جاء بعد وفاة الغزالي بخمسة عشر عاما - هو ابن رشد - الى الرد على حجة الاسلام في كتابه تهافت التهافت ، وحاول فيه جاعدا أن يضيق الهوة التي وسعها الغزالي بين الدين والفلسفة وأن يوضح أن الوفاق بينهما يجب أن يتحقق رغم ما يظهر لنا بينهما لأول وهلة من تعارض في كثير من الحالات .

• مهرجان الغزالي بدمشق ، مارس ١٦٦٦ •

-
- (١٩) طبقات الشافعية الكبرى ، القاهرة ، ١٢٣٤ جزء ٤ ص ١٠٢ .
 (٢٠) مناقش الفلاسفة ، ص ٧ .
 (٢١) مناقش الفلاسفة ، ص ١٢ .

نظرية تولستوى فى الفن

أخرج تولستوى للمطبعة كتابه « ما الفن » عام ١٨٩٨ بعد تفكير فيه وكتابة فقرات منه دام خمسة عشر عاما . ونحن هنا نلخص أهم ما جاء بهذا الكتاب ، وبكتيب آخر ألفه تولستوى بعنوان « الفن » كتبه ما بين عامى ١٨٩٥ - ١٨٩٧ .

ولقد اخترنا هذا الكتاب لأن فى آراء تولستوى الكثير مما نناقشه اليوم ويضئ على الكثيرين فهمه ، كالمركة التى دارت أخيرا حول ما اذا كانت دعوة الفن للحياة ذات معنى .

ما الفن :

يعرف تولستوى الفن بأنه انفعالات انسانية ما بغية ان يشاركه الآخرون الانفعال نفسه ، وذلك عن طريق الحركات والخطوط والألوان والأصوات والأشكال المعبر عنها بالكلمات .

والفن يبدأ حين تبدأ « نحن » . والموسيقى هى أكثر الفنون تحقيقا لهذا المبدأ ، فعندما يجتمع أشخاص لا رابط بينهم ، بل قد تكون هناك عداوة بينهم ، ثم يستمعون الى الموسيقى فان قلوبهم تتألف ويسر كل منهم لأن الآخر يشعر بما يشعر هو به ، وهو لا يسر بهذه المشاركة التى بينه وبين الآخرين فحسب ، بل وبأن يشارك كل الأحياء الذين سيشاركونه اللحن نفسه ، بل بمشاركة الذين ماتوا أو الذين لم يولدوا بعد وسيحتاج لهم أن يشاركوه لذاته ، وهذا التأثير لا يتم الا عندما يعثر الفنان على

التدرجات الدقيقة اللانهائية التى يتضمنها العمل الفنى ،
ومن المستحيل تعليم الناس العثور على هذه التدرجات الدقيقة
بوسائل خارجية ، فالعثور عليها لا يتم الا عندما يستجيب الإنسان
لمشاعره . فالمدارس لا تعلم الا ما هو ضرورى لاتنتاج ما يشبه
الفن ، ولكنها لا تعلم الفن نفسه .

والانفعالات التى ينقلها الفن تختلف اختلافاً كبيراً ، فقد تكون
ضعيفة او قوية ، هامة او لا أهمية لها ، رديئة او فاضلة ،
ولهذا ليس من الضرورى أن يكون الفن فيما نراه أو نسمعه فقط
فى المسارح والحفلات الموسيقية والمعارض والتماثيل والمباني
والاشعار . بل أن الحياة الانسانية مليئة بالأعمال الفنية من كل
لون ، فهى تشمل ألوان الزينة والملابس وأدوات المطبخ
والمنازل وما الى ذلك . . . وعلى هذا فان الفن - بمعناه الضيق -
هو الذى نطلقه على ألوان من النشاط نعزو لها أهمية خاصة .
وهذه الأهمية الخاصة قد أسبغها الناس على هذه الألوان من
النشاط التى تنقل مشاعر مصدرها تفكيرهم الدينى ، وهذا
الجزء الصغير قد خصوه بكلمة الفن بكل ما فى هذه الكلمة من
معنى . وهذا هو ما فعله سقراط - وافلاطون وأرسطو وأنبياء بنى
إسرائيل والمسيحيون القدامى والمسلمون والمتدينون من فلاحينا .
بل أن بعضهم قد غالى فى ذلك ف رأى ان الفن من الخطورة بحيث
يؤثر فى الناس على الرغم منهم ومن الأفضل إلغاء الفن كله على
أن نقبله كله بخيره وشره ، ومن الطبيعى أن هؤلاء الناس كانوا
على خطأ لأنهم أنكروا إحدى الوسائل التى لا غناء عنها لوجود
الصلات بين الناس والتى بدونها لا توجد الانسانية ولكنهم لم
يكونوا أكثر خطأ من متحضرى المجتمع الأوروبى اليوم الذين
يتحمسون لأى فن طالما هو يخدم الجمال ، وبالتالي يبعث على
إلذة الناس . ان خطأ الآخرين أكبر بكثير من خطأ الأولين .

الشروط التي يجب توافرها في العمل الفني :

أولاً - لابد أن تكون هناك فكرة جديدة وأن تحتوى هذه الفكرة على شيء يهم الإنسانية .

ثانياً - أن يكون التعبير عن هذه الفكرة من الوضوح بحيث يفهمه الناس .

ثالثاً - أن يكون دافع المؤلف الى انتاجه هو الحاجة الداخلية وليس الاغراء الخارجى .

وبهذا يدلى تولستوى برأيه عن المضمون والشكل والاخلاص .
وإذا لم يتحقق عنصر من هذه العناصر الثلاثة فإن العمل لا يكون فنياً .

فأعلى درجة من درجات المضمون هو ما يكون ضروريا لكل الناس ، وما يكون ضروريا لكل الناس هو الخير أو ما هو أخلاقى .
إن الخير الأخلاقى وما يهم الإنسانية هو الذى يوجد بين الناس بالمحبة لا بالعنف ، والعكس هو الذى يعذبهم ويشقيهم بأن يفرق بينهم .
إن الذى يهم الناس هو ما يجعلهم يدركون ويحبون ما لم يكونوا يدركونه أو يحبونه من قبل .

أما أعلى درجة من درجات التعبير فهو أن يكون معقولا لدى جميع الناس ، وما يكون معقولا لدى جميع الناس هو ما لا يكون غامضا أو سطحيا أو غير محدود ، بل هو ما يكون واضحا دقيقا ومحددا ، وهو ما يكون جميلا .

أما أعلى درجة من درجات العلاقة بين الفنان وموضوعه فهى تلك التى تثير فى جميع الناس الاحساس بالحقيقة ، لا الحقيقة كما توجد بل كما هى فى نفسية الفنان .
إن الاحساس

بالحقيقة لا يتم الا عن طريق الصدق فقط ولهذا كان الاخلاص هو اعلى درجات العلاقة بين المؤلف وموضوعه . يقول تولستوى فى مقال له بعنوان « الحقيقة فى الفن » ان هذه الحقيقة ليست فى وصف ما هو كائن بل ما يجب أن يكون . ولهذا فان هناك ؟كرواما من الكتب التى تصف ما حدث أو ما قد يحدث ولكنها كاذبة من الوجهة الفنية ، وهناك قصص خيالية وأساطير وامثلة ولكنها كلها حقيقية لأنها تكشف من حقيقة ملكوت الله ولأن الحق طريق وقد قال المسيح « أنا هو الطريق والحق والحياة » .

فالمضمون هو الذى يعطى للعمل الفنى قيمته من حيث هو عمل خير ، والتعبير يعطيه قيمته من حيث هو عمل جميل ، اما علاقة الفنان بعمله فيعطيه قيمته من حيث هو عمل حق . وفى هذا نلمح العلاقة بين تولستوى وبين أفلاطون فى حديثه عن الخير والجمال والحق .

وإذا تحققت هذه الشروط الثلاثة بدرجات متساوية كان العمل الفنى كاملا ، ولكننا كثيرا ما نجد تفوق أحد العوامل على العاملين الآخرين . فالملاحظ أنه لدى الفنانين من الشباب يتغلب الاخلاص على المضمون الذى قد لا يكون مفهوما وعلى الشكل الذى يتفاوت جمالا أو قبحا . اما الفنانون الأكبر سنا فتجد على العكس من ذلك ان أهمية المضمون هى التى تتغلب على عنصرى الجمال والاخلاص . ولدى المجتهدين نجد ان الجمال هو المتفوق .

كذلك فى تاريخ الفن نجد ان الاهتمام بالمضمون كان فى الموضع الأول فى العصر الكلاسى ثم أصبح الجمال فى الموضع الأول فى العصور الوسطى ، وفى عصرنا الحاضر أصبح الاخلاص والصدق هو موضوع اهتمامنا الأكبر بينما هبط الاهتمام بالجمال وبالمعنى

بوجه عام . وهنا نرى أن هذا التقسيم الرياضى قد ساق
تولستوى الى أن يناقض نفسه مع ما سبقوله فيما بعد بأن الفن
فى عصرنا الحاضر زائف لا صدق فيه ولا اخلاص .

وكذلك الأمر فى المذاهب الفنية ، فنجد بأن ما يسمى بالفن
الموجه يخلب القيمة الاخلاقية للعمل الفنى بغض النظر عن جمالها
أو عمقها الروحى أو علم جدتها . بينما مذهب الفن للفن يخلب
القيمة الجمالية للشكل ، والمذهب الواقعى يطالب باخلاص
الفنان .

وكل هذه المذاهب تتجاهل الشرط الأساسى للانتاج الفنى ،
وهو أن يكون الفنان على وعى بشئ جديد هام ، ولكى يرى الفنان
ما هو جديد ، عليه أن يلاحظ وأن يفكر ولا يشغل نفسه بتفاهات
تعوقه عن نفاذ بصيرته المتيقظة وتأمله لظاهرة الحياة . ولكى يكون
هذا الجديد هاما لابد أن يكون الفنان مستنيرا من الناحية
الاخلاقية فلا يحيا حياة أنانية بل عليه أن يشارك فى حياة الانسانية
العامة . فاذا توفرت لديه الجدية والأهمية فلاشك أنه واجد
صفة يصير بها . ولابد أن يكون من السيطرة بحيث انه حين يقوم
بعمله الفنى لا يفكر فى مسألة الصياغة الا كما يفكر انشاء سيرة
فى قوانين الحركة . ولكى يتحقق له ذلك عليه الا يستعبد عمله
ليمجبه به ، ولا يجعل التفكير غايته ، تماما كما أن السائر عليه
الا يتأمل باعجاب خطوه بل عليه أن يعنى فحسب بالتعبير عن
موضوعه تعبيرا واضحا ، وبطريقة تجعله مفهوما للجميع .
واخيرا فإن على الفنان أن يتعالى على الغرور والطمع حتى
يستطيع أن يقوم بعمله الفنى بدافع داخلى وليس لأسباب
خارجية . ان العمل الفنى الصادق هو « رؤية » تصور جديد
للحياة نابع من نفسية الفنان .

وهكذا نرى أن تولستوى في هذه الشروط - وهي التي كتبها في كتيبه « في الفن » - يعتبر الجمال شرطا مساويا لشرطي الخير والحق في العمل الفني . بينما هو سيعدل عن ذلك الى حد ما في كتابه « ما الفن » حيث سيعتبر الاهتمام بالمضمون وبما هو اخلاقي في موضع الاسبقية لا سيما بالنسبة لشرط الجمال الذي كان الانصراف الى العناية به دون المضمون نتيجة لفن زائف يعبر عن الطبقة القنية المترفة التي رحبت به .

تأثير الفن لا جماله :

ولهذا فهو ما كاد يخلص من تلخيص التعاريف المختلفة للجمال لدى الفلاسفة السابقين حتى يلخصها في تعريفين : التعريف الأول موضوعي صوفي يدمج تصور الجمال في الكمال الأكبر وهو الله . فيقول ان هذا تعريف مضحك لا يقوم على اساس . والتعريف الآخر - على العكس من ذلك - بسيط جدا ومعقول وراق يعتبر الجمال كل ما يكون مصدرا للذة (وبالطبع لا تجنى من ورائه فائدة) ثم يقول ان التعريفين ينتهيان في الواقع الى شيء واحد ، ذلك ان الجمال هو ما يجلب لنا اللذة بغير أن يثير فينا الرغبة . ولكن قيمة الفن ليست في جماله بل في تأثيره ، كالطعام تكون قيمته بتأثيره على الصحة لا بمنظره ، وتأثير الفن يتوقف على ما يحمله من اتجاه ديني نحو الحياة .

الدين والفن :

أما الدين لدى تولستوى فهو اعلى ادراك للحياة يقبله افضل الناس وأكثرهم في زمن معين ومجتمع معين . وهذا الادراك لا بد أن يتقدم نحوه باقى المجتمع بالضرورة وبغير أن تجدى مقاومته . ومن هنا فان تقييم المشاعر الانسانية يقوم على الأديان وحدها .

فإذا كانت هذه المشاعر تعمل على تقريب الناس من مثلهم الأعلى الذى يوضحه الدين وإذا كانت فى انسجام معه فهى مشاعر فاضلة ، أما إذا كانت تبعد الناس عنه وتعارضه فهم مشاعر رديئة ، ففي كل عصر وفى كل مجتمع يوجد احساس دينى بما هو خير وبما هو شر ، وهو احساس شائع فى ذلك المجتمع كله ، وهذا التصور الدينى هو الذى يقرر قيمة المشاعر التى يعبر عنها الفن ومن هنا كان الفن - لدى كل الأمم - الذى يعبر عن هذا الاحساس الدينى العام ، يعتبر فنا جيدا ومشجعا ، ولكن الفن الذى يعبر عما يعتبر شرا بالنسبة الى هذا الاحساس الدينى فن ردىء يستبعد . كان هذا هو الأمر لدى الاغريق والهنود المصريين والصينيين وعند ظهور المسيحية . ويشبهه تولستوى التصور الدينى فى مجتمع ما باتجاه النهر الجارى ، فما دام النهر يجرى فلا بد له من اتجاه ، وما دام المجتمع حيا فلا بد له من تصور دينى يشير للحق : الاتجاه الذى يتجه نحوه أفراد هذا المجتمع عن وعى أو غير وعى .

والتصور الدينى فى عصرنا بأوسع معانيه وكما نطبقه عمليا هو الوعى بأن وفاهيتنا الروحية والمادية متوقفة على ازدياد عوامل الأخوة بيننا ، وبهذا يختلف التصور الدينى فى عصرنا الحاضر عن التصور الدينى فى مجتمعات أخرى حيث كان التصور الدينى الأعلى موجودا بين جماعة قليلة العدد وسط جماعات أخرى ، كما كان هو الشأن مع اليهود والاثنين والرومان ، ولهذا كانت المشاعر التى ينقلها الفن فى هذه المجتمعات هى مشاعر القوة والعظمة والفخر والنجاح ، وأبطال الأعمال الفنية اشخاص يساهمون فى ذلك بحرفتهم أو بالفن أو بالقسوة أمثال يوليوس قيصر ويعقوب وداود وشمشون وهرقل . أما تصورتنا الدينى اليوم فهو لا يميز مجتمعا عن غيره بل هو يطالب باتحاد

الجميع ولهذا فان المشاعر التي ينقلها الفن في عصرنا ليست غير منسجمة فحسب مع المشاعر التي تظلها الفن السابق بل انها تناقضها . وبذلك لم يعد الأبطال هم هؤلاء الذين يجمعون الثروة بل هؤلاء الذين يتخلون عنها . ولا هؤلاء الذين يسكنون القصور بل الذين يسكنون الأكواخ ، ولا هؤلاء الذين يحكمون الآخرين بل هؤلاء الذين لا سلطان عليهم الا سلطان الله .

ولهذا فيوجد بالنسبة لنا نوعان من الفن الجيد : ذلك الذي يقوم على الاحساس الديني في علاقة الانسان بالله وتقريبه ، والآخر يقوم على بسط المشاعر للحياة المشتركة التي تجعلنا جميعا اقرباء . ومن المؤلفات التي تنسب الى النوع الاول كتاب اللصوص لشيلاو ! ويعلق لوكاس في كتابه « سيكولوجية الأدب » على هذا الكتاب بأنه اختيار غريب من تولستوى في هذه المناسبة ، وكتاب المساكين والبؤساء لهوجو وأغنية الميلاد ورنين الأجراس وقصة مدينتين لديكنز ، وكوخ العم توم ، وأدم بيد وأعمال ديستوففسكي ، والله يرى الحقيقة لتولستوى . ومن النوع الثاني دون كيشوت وأعمال مولير وأوراق بيكويك ودافيد كوبرفيلد وقصص جوجول وبوشكين وسجين القوقاز لتولستوى . ومع ذلك فان هذه جميعا ليست في مستوى قصة يوسف وأخوته ولا في عموميتها .

الفن الزائف :

ظهر الفن الزائف عندما بدأت الطبقات العليا الفنية المتفوق في تعلمها تشك في حقيقة فهم الحياة كما عبرت عنه مسيحي الكنيسة . فبعد الحروب الصليبية ووصول البابا الى ذروت في القوة والمساوية معا ، تعرفت الطبقات الفنية على حكم

القداى ، وراوا عدم التجانس بين نظرية الكنيسة وتعاليم المسيح ، واصبح من غير الممكن أن يظل ايمانهم قائما بتعاليم الكنيسة ، وان ظل ايمانهم الشكلي بها قائما . انهم ما عادوا يؤمنون فعلا بها وان وجدوا ان استمرار ايمان الشعب بهذه العقائد ضرورى لفائدتهم هم . ولهذا فقد جاء وقت لم تعد فيه مسيحية الكنيسة هى النظرية الدينية العامة لدى الشعب المسيحى كله ، فاستمر العامة فى ايمانهم ، بينما لم تؤمن به الطبقة التى كان الفن والفراغ ملء يديها بحيث تستطيع الانتاج الفنى . وهكذا وجأت الدوائر العليا فى العصور الوسطى نفسها فى موقف من الدين مثل ذلك الموقف الذى وقفه من قبل الرومانيون المتعلمون قبل ظهور المسيحية ، فهم لم يعودوا يؤمنون بدين الجاهل بغير أن تكون لديهم عقائد يحلون محل الدين .

ومع انه ظهرت محاولات اصلاحية فى الكنيسة الا أن هذه الطبقة لم تؤيدها لأن المحاولات كانت تنادى بتعاليم الاخوة وبالتالي بتعاليم المساواة ، وهذا كان يحرمهم من الميزات التى كانوا يتمتعون بها . وما بين هؤلاء الناس فن لا يتم تقديره طبقا لنجاحه فى التعبير عن مشاعر الناس الدينية ، بل طبقا لجماله . وبالتالي طبقا للذة التى يبعثها وهكذا ارتدوا الى النظرة الوثنية للأشياء ، وظهر ما يسمى بنهضة العلم والفن ، وهو ما لم يكن يعنى انكار كل دين فحسب ، بل كان تأكيدا بأن الدين لا ضرورة له . وبذلك أصبح المقياس الوحيد للفن الجيد والفن الرديء هو اللذة الشخصية ، فالخير هو ما يبعث اللذة فى نفوسهم ، وهذا هو الجميل . وبذا ارتدوا الى تصور الاغريقين البدائيين الذين أدانهم أفلاطون . وطبقا لهذا الفهم فى الحياة تكونت نظرية فى الفن . ومن ذلك الوقت أصبح هناك نوعان من الفن : فن شعبي . وفن طريف . ويقال ان الفن الأخير هو وحده الفن الحقيقى

الوحيد ، مع أن ثلثي الجنس البشرى (كل شعوب آسيا وإفريقيا) تعيش وتموت بغير أن تعرف شيئاً عن هذا الفن السامى . وحتى في مجتمعنا المسيحي لا يكاد واحد في المائة من الناس يستفيد من هذا الفن الذى نتحدث عنه باعتباره الفن الوحيد ، أما التسعة والتسعون الباقون فيعيشون ويموتون جيلاً بعد جيل وقد عصرهم الكدح بغير أن يتذوقوا هذا الفن ، وحتى لو كان في إمكانهم أن يصلوا إليه لما فهموا منه شيئاً .

ويقول البعض أن تنظيم مجتمعنا هو المسئول عن هذا الوضع ، وأنه سيأتي الوقت الذى تخف فيه أعباء العمل سواء عن طريق استخدام الآلات بطريقة أحسن أو بسبب توزيع العمل بطريقة أعدل بحيث يكون لدى الجماهير الكادحة الوقت الكافى لتذوق الأعمال الفنية . ولكنى أظن أن هؤلاء المدافعين عن هذا الفن المحدود لا يؤمنون هم أنفسهم بما يقولون . لأن هذا الفن البديع لا يقوم الا على أساس استعباد الجماهير ولا يستمر الا باستمرار العبودية ، فعلى أساس هذه العبودية يقوم الفنانون المختلفون بهذه الألوان الكاملة من الفن ويوجد الجمهور الذى يتذوق مثل هذا الفن .

وبالعوض الآخر يعترض بأن الجمهور ليس على ثقافة كافية بحيث يتذوق هذه الأعمال الفنية ، ويوم يصبح على قدر كاف من التعليم فانه يستطيع تذوقها ، ويستند في ذلك الى جمهور المدينة الذى أخذ يتذوق ما لم يكن يتذوقه من قبل ، ولكن هذا لا يبرهن الا على أن جمهور المدينة الذى فسد ذوقه يستطيع التعود على أى فن . والى جانب ذلك فان هذا الفن لم تبعده تلك الطبقات بل هو مفروض عليها في هذه الأماكن العامة التى يكون فيها الفن في متناول الجميع . وذلك لأن ما يبعث على اللذة لدى

الطبقة الغنية لا يبعث على اللذة لدى العامل لانه اما لا يبعث فيه أى احساس واما أن يثير فيه احساسا مناقضا لما يثيره في ذلك الرجل الكسول المتبطر . واذن فان الجمهور الكادح اذا استطاع أن يفهم ما نسميه اليوم فنا فانه لا يرفع من روحه المعنوية بل يحطمها .

وكان من نتيجة ذلك ان أصبح الفن أولا خاليا من موضوعه الدينى اللامحدود المتنوع العميق الملائم له . وثانيا فقد جماله الشكلى وأصبح غامضا نظرا لضيق الدائرة التى يصل اليها . وثالثا لم يعد فنا طبيعيا أو مخلصا . أما خلو الموضوع فراجع الى انه ينقل انفعالات سبق للناس تجربتها ، وليس هناك ما هو أقدم من احساس اللذة ، وليس هناك أكثر جدة من المشاعر التى تنبع من الشعور الدينى فى كل عصر . ذلك لأن لذة الانسان لها حدود اقامتها الطبيعية . أما اتجاه الانسانية نحو الانسان - الذى يعبر عن نفسه فى الشعور الدينى - فلا حدود له ، ففي كل خطوة يخطوها الانسان يعاني مشاعر جديدة . فمن التصور الدينى للاغريق القدامى صدرت المشاعر الجديدة الهامة التى لا نهاية لها والتى عبر عنها هوميروس وكتاب المأسى وكان الأمر نفسه لدى الشعب اليهودى ، وفى العصور الوسطى ، وهو اليوم لدى الانسان الذى استوعب التصور الدينى للمسيحية الحقيقية الا وهو اخوة الناس .

والنتيجة الثانية المترتبة على النتيجة الأولى ، ان فن الطبقات العليا بانعدام موضوعه انطعمت شعبيته كذلك ، وهذا عاد فضيق دائرة المشاعر التى ينقلها . ذلك لأن دائرة المشاعر التى يعانيتها ذوو النفوذ والأغنياء الذين لا يكذبون لكى يعيشوا أقفر بكثير ومحدودة واقل دلالة من دائرة المشاعر لدى الطبقة العاملة . ومع ذلك فان العكس يقال ، فقد سمعت من جوفشاريف

أن تورجنيف قد استوعب في قصصه كل ما يمكن وصفه في حياة الفلاحين . بينما حياة الأغنياء هي موضوع لا يتفقد بمافيها من حب وقلق . فهذا قبل تلك السيدة في يدها وآخر في مرفقها وثالث في مكان ما . والواقع ان فن الطبقة العليا فن محدود لأنه يدور حول مواضيع الغرور الجنسي ومتاعب العالم ، ومن هنا كان غموضه ، وكثيرا ما نسمع ان هذا الفن جيد جدا ولكن من الصعب فهمه ، وذلك كقولنا ان هذا الطعام جيدا ولكن أكثر الناس لا يأكلونه . ان أكثر الناس قد لا يحبون الجبن المتعفن أو ألوانا من الطعام يميل اليها الأشخاص المنحرفون أما الخبز والفاكهة فانهما يلتقيان قبولا لدى معظم الناس طالما هم اصحاء ، وهكذا الأمر في الفن ، فالفن المتعفن لا يرضى الا المنحرفين ، أما الفن الجيد فهو يرضى كل شخص صحيح . مثال ذلك قصة يوسف واخوته ، وأمثال المسيح ، والأساطير الشعبية وأشعار هوميرو وأنبياء بنى إسرائيل وأغاني الفيدا أو حياة بوذا .

وقصة يوسف مثلا لا حشو فيها بتفاصيل لا أهمية لها . حقا أحيانا يرد بها تفاصيل كلون الرداء الذي كان يرتديه يوسف ، أو انه دخل وبكى عنفما قابل أخاه بنيامين بعد القرية الطويلة . ولكن ليس هناك وصف لمنزل يعقوب مثلا أو لثوب امرأة فوطيفار (امرأة العزيز) . ولكننا اذا جردنا روايتنا الحديثة من هذه التفاصيل فلن يبقى لنا شيء بعد ذلك (٨) .

(٨) وبهذا ينفي تولستوى اثر الثقافة في التلوق الفني ، ويعتبر ان العمل الفني الحقيقي هو الذي يصل الى كل شخص طولا كان أم بالغا ، جاهلا كان أو متعلما ، ويبدو ان توماس مان كان يتحدى هذا الرأي لتولستوى عندما أعاد تأليف قصة يوسف في أربعة أجزاء عام ١٩٢٤ أى بعد ستة وثلاثين عاما من نشر هذه الآراء .

وهكذا يرى تولستوى أن فن الطبقة العليا لم يعد يصبح فنا على الإطلاق بمرور الزمن . وسبب ذلك أن الفن العالمى إنما ينشأ عندما يحس شخص من الشعب بضرورة نقل انفعال عفيف مر به للآخرين . أما فن الطبقات الفنية فإنه على العكس من ذلك لا ينشأ من دافع وطنى فى الفنان بل لأن أفراد الطبقات العليا يريدون التسلية ويدفعون أجرا طيبا فى سبيل ذلك ، ولكن الفن . حتى فى أحط صوره ، لا يمكن أن ينشأ اراديا ، بل هو ينشأ تلقائيا فى باطن الفنان ، ومن هنا ، ولتلبية حاجات الطبقات العليا ، ابتدع الفنانون وسائل لانتاج ما يشبه الفن ، وهذه الوسائل هى :

١ - الاستعارة .

٢ - التقليد .

٣ - الاشارة .

٤ - التشويق .

وكل هذه الوسائل لا علاقة لها بالفن الممتاز ، بل إنها تعوق التأثير الفنى بدلا من أن تساعد عليه ، فالشئ الجوهرى فى العمل الفنى هو التجربة التى عاناها الفنان ولا بد من توافر شروط كثيرة لكى ينتج الانسان عملا فنيا حقيقيا . فلا بد أن يكون ملما بآخر ادراك للحياة وصل اليه عصره ولا بد أن يعانى مشاعره وأن تكون لديه الرغبة والقدرة على نقلها للآخرين .

وهناك ثلاثة عوامل تتآزر فى مجتمعنا على خلق موضوعات هذا الفن الزائف ، وهذه العوامل هى :

١ - المكافآت السخية التى تعطى للفنانين مقابل انتاجهم واحترافهم الفن نتيجة لذلك .

٢ - النقد الفني .

٣ - مدارس الفن .

ونتيجة للعامل الأول ضعفت صفة الاخلاص الى حد كبير
بن تلاثت تماما ويكفيها ان تقارن بين الأعمال التي انتجها أنبياء
بنى اسرائيل ومؤلفو المزامير وفرنسيس الأسيسي ومؤلفو الالياذة
والأوديسيا والقصص الشعبية والأساطير والأغاني الشعبية وهم
مؤلفون لم يتناولوا أجرا بل وأسماء الكثيرين منهم لم يعرف ،
وبين شعراء البلاط ومؤلفي المآسي والموسيقيين الذين يتلقون
المكافآت والقباب الشرف ، ثم أخيرا هؤلاء الفنانون المحترفون
الذين يعيشون على التجارة فيمنحون المكافآت من محرري
الجرائد ومن الناشرين ومديري الفرق الفنية أو بمعنى آخر من
هؤلاء العملاء الذين يقفون بين الفنان وجمهوره .

اما العامل الثاني وهو النقد الفني ، فان تولستوى يهاجمه
هجوما عنيفا فيقول ان النقاد هم افراد منحرفون ولكنهم على
ثقة من انفسهم في الوقت نفسه . ثم يسخر من الرأي القائل
بان النقد الفني هو ايضاح للعمل الفني ، فيقول ان الفنان
إذا كان فنانا حقيقيا فانه ينجح في أن ينقل للآخرين في عمله الفني
ذلك الاحساس الذي عاناه ، فماذا يتبقى للايضاح ؟ ان كل تفسير
اذ ذاك يكون سطحيا . وإذا لم يؤثر العمل الفني في الناس فان
أي تفسير له لا يمكن أن يجعله منتشرا . ان العمل الفني لا يمكن
ان يفسر . ولو كان هناك ما يمكن ايضاحه بالكلمات لما أراد
الفنان عما يريده بالفن ، ذلك لأن الاحساس الذي عاناه لا يمكن
نقله بطريقة أخرى . ان تفسير الأعمال الفنية بكلمات لا يعنى
الا ان المفسر غير قادر على الاحساس بتأثير الفن . فالنقاد هم

أشخاص أقل تأثرا بالفن رغم ما يبدو في هذا القول من غرابة ، ولهذا فان كتاباتهم ساهمت وما تزال تساهم في الانحراف بذوق الجمهور الذي يقرأ لهم ويثق فيهم ، ان النقد الفني لم يوجد وما كان يمكن له ان يوجد في مجتمعات لم ينقسم فيها الفن الى ادب ارستقراطي وادب شعبي ، حيث كان التصور الديني للحياة المشترك بين الناس أجمعين يعطيه قيمته . أما فن الطبقة العليا فان مضمونه قد خلا من التصور الديني ولهذا فان من يقدرون مضطرون الى الالتجاء الى مقياس خارجي . وهم يجدون هذا المقياس في حكم الأشخاص الذين يعتبرون متعلمين ، وفي التقليد الذي سنته هذه الأحكام .

أما ثالث العوامل التي تتآزر على خلق الفن الزائف فهو وجود مدارس يدرسون فيها الفن ، ولكن لما كان الفن هو نقل احساس خاص للآخرين كان قد مر من قبل بصاحبه فانه لا يمكن تلقيه ، وما يمكن تلقيه في هذه المدارس هو كيفية التعبير عن مشاعر مر بها فنانون آخرون بنفس الطريقة التي عبر عنها هؤلاء الفنانون ، فمثلا في تدريس الأدب يتعلم الناس كيف يملأون صفحات كثيرة بالانشاء بغير أن يكون لديهم شيء يبغون قوله ، بل هم يتحدثون عن مواضيع ربما ما خطرت لهم ، وبالإضافة الى ذلك فانهم يكتبون لكي يقلدوا مؤلفا مشهورا ، والأمر نفسه في الرسم حيث يكون موضوع التمرين الرئيسي هو النقل عن نسخ او نماذج عارية في الغالب وهو شيء قلما يراه أحد وقلما يرسمه فنان حقيقي . وعلى الطالب ان يرسم كما يرسم أساطين الفن السابقون . الأمر نفسه في بقية الفنون ، فالمدارس الفنية تتسبب في انتشار الرياء الفني ، وذلك شبيه بالرياء الذي تسببه مدارس اللاهوت التي تدرب رجال الدين . فلمدارس الفن مسوءتان : الأولى : أنها تحطم القدرة على انتاج فن حقيقي لدى الطلبة الذين

يكون من سوء حظهم دخولها ، وثانياً أنها تتسبب في انتاج كميات كبيرة من الفن الزائف الذى ينحرف بنوق الجمهور .
ان الفنانين الموهوبين يستطيعون ان يتعرفوا على مناهج الفنون المختلفة التى اتقنها الفنانون السابقون عن طريق فصول لابد من وجودها بالمدارس الأولية للرسم والموسيقى (الغناء) فاذا مروا بها أمكن لكل تلميذ موهوب أن يتمكن من الوصول وحده بفنه الى حد الكمال وذلك باستخدامه النماذج الموجودة في متناول الجميع .

ان خاصية الفن الحقيقى الرئيسية هى ان الذى يتلقاه يحس باتحاد مع مؤلفه حتى لكأن العمل الفنى عمله هو ، كان ما فيه من تعبير هو ما كان يريد أن يعبر عنه المتلقى من زمن طويل .
ان العمل الفنى الحقيقى يحطم وعى المتلقى بالانفصال القائم بينه وبين الفنان بل بالانفصال بينه وبين كل من يتلقى هذا العمل الفنى . وفى هذا التحرر لشخصيتنا من الانفصال والعزلة ، وفى هذا الاتحاد بالآخرين ، الخاصية الأساسية والقوة العظيمة الجاذبة للفن - وبفض النظر عن قيمة المشاعر التى ينقلها العمل الفنى فانه يكون أكثر تأثيراً كلما كان الفنان مخلصاً أى كلما أحس المتلقى ان الفنان قام بهذا العمل لارضاء نفسه ، أما اذا أحس أنه قام به لأجل المتلقى فان المتلقى سرعان ما يقاوم تأثير العمل عليه . والواقع ان الاخلاص يجعل الفنان يتحدث بوضوح وهذا الاخلاص موجود دائماً فى الفن الريفى ، وهذا يوضح سر قوة هذا الفن ، ولكنه غير موجود فى فن الطبقة العليا الذى ينتجه دائماً فنانون مدفوعون بعوامل شخصية .

ويطبق تولستوى كلامه هذا فىرى أن سيمفونية بيتهوفن التاسعة عمل مضطرب ومصطنع لانه لا يرى كيف ان هذا العمل يوحد بين أشخاص لم يتعودوا ان يخضعوا انفسهم لتأويلها

المعظمى المعقد ، كذلك لابد من إعادة الحكم على الكوميديا
الالهية وجزء كبير من أعمال شكسبير وجوته وعلى كثير من الصور
التي تمثل المعجزات بما في ذلك صورة « التجلي » لرفائيل .

ثم يقول ان هذا الفن الزائف يضيع جهد عدد كبير من العمال
الذين يقومون بعمله ، كما انه يساعد الأغنياء على حياة التبطل
والكسل التي يعيشونها لانهم يجدون ما يضيعون فيه اوقات
فراغهم . كما انه يملأ عقول الصغار وأفراد الشعب بنظريات
كاذبة عن مجتمعنا . ان العمال والأطفال الذين لم تفسدهم هذه
النظريات الكاذبة يعجبون بالقوة سواء اكانت قوة جسدية
(كهرقل والأبطال والغزاة) أم القوة الروحية (كبودا أو المسيح
والشهداء والقدسين) .

اما رابع النتائج لهذا الفن فهو تفضيل الجمال على الخير ،
وبالتالي نجد ان الطبقة العليا تتحرر من قيود الأخلاق كما
دعا نبهم نيتشه وخلفاؤه وبعض علماء الجمال الذين اقتفوا
آثرة ، ويعتبر اوسكار وايلد مثلهم الأعلى ، فقد جعلوا موضوع
انتاجهم هو انكار الأخلاق وتمجيد الرذيلة .

وخامسا وأخيرا فان هذا الفن الفاسد ينشر الخرافة
والتعصب الوطني والشهوة . فليس سبب الخرافة هو نقص
المدارس والمكتبات كما تعودنا ان تفكر بل هو انتشارها بكل
الوسائل الفنية .

وعندما يدعو الفن الى الوحدة بين الناس جميعا . فان
انقسامه الى شعبي والى ارستقراطي يختفى بطبيعة الحال .

اننا نشبه الفن المعاصر - مع غرابة هذا التشبيه - بامرأة
تبيع جسدها لارضاء الذين يبتغون اللذة بهلا من أن تجعله

مستودعا للأمم • فالفن المعاصر يشبه العاهر ، حتى في أدق التفاصيل ، فهو مثلها ليس وقفا على عصر معين ، وهو مثلها مهرج ، وهو مثلها قابل للبيع دائما ، وهو مثلها كله اغراء وكله هدم • اما الفن الحقيقي فهو يشبه زوجة رجل محب ليست في حاجة الى زينة ، ينتجه الفنان - تماما كما تحمل الزوجة جنينها - بدافع الحب • اما الفن الزائف فهو كاليفاء ينتجه صاحبه بدافع الربح • ونتيجة الفن الحقيقي هو ظهور مشاعر جديدة من خلال مواجهة الحياة • كما ان نتيجة حب الزوجة هو ولادة حب جديد في الحياة • اما نتيجة الفن الزائف فهو انحراف الانسان ، واللذة التي لا تشبع واضعاف قوى الانسان الروحية •

مستقبل الفن :

ان فن المستقبل لن يكون تطورا عن فن اليوم . لكنه سينشأ على اسس اخرى مختلفة عن الاسس التي يقوم عليها فن الطبقة العليا اليوم ولا علاقة لها بها • فأولا لن يقتصر انتاجه ولا تذوقه على طبقة عليا دون باقي الطبقات • بل سيكون النشاط الفنى فى متناول الجميع ، لانه لن يكون هناك ذلك الفن المعقد الذى نراه اليوم ويتطلب مجهودا ووقتا بل سيكون رائد منتجه الوضوح والبساطة والاختصار وهى شروط لا تتحقق آليا بل من خلال التربية والتذوق •

وثانيا لن يكون منتجوه محترفين يأخذون أجورا عن أعمالهم ولا عمل لهم غير الفن ، بل ان جميع افراد المجتمع الذين يحسون بحاجة الى مثل هذا النشاط سيساهمون فى فن المستقبل عندما يحسون فقط مثل هذه الحاجة • ان الناس فى مجتمعنا يحسبون الفنان يقوم بعمله بطريقة افضل لو كان مطمئنا الى معيشتة • صحيح ان تقييم العمل مفيد جدا لانتاج الاحذية او الارغفة ،

والاسكافي أو الخباز الذي لا يعد طعامه بنفسه يكون في امكانه انتاج أحمدة أكثر أو أرغفة أكثر مما لو كان عليه أن يشغل نفسه بمثل هذه الأمور . ولكن الفن ليس حرفة . انه نقل الاحساس الذي عاناه الفنان . والاحساس السليم لا يتكون الا لدى انسان يعيش حياة طبيعية لائقة من كل الوجوه . ومن هنا كانت طمأنينة المعيشة أضر شيء للانتاج الحقيقي للفنان لانه يبعده عن الوضع الطبيعي لكل الناس الا وهو الصراع مع الطبيعة لصيانة حياته وحياة الآخرين . وبذلك تسلبه الفرحة وامكان معاناة أهم المشاعر وأكثرها طبيعية بالنسبة للانسان . فليس هناك ما هو أخطر على انتاج الفنان من الطمأنينة والترف الكاملين اللذين غالبا ما يعيش فيهما الفنانون في مجتمعنا الحالي . فالفنان في المستقبل سيجيا الحيادة العادية للناس ويكسب عيشه بعمل ما ، وسيحاول أن يشارك أكبر عدد ممكن من الناس في ثمار اسمى القوى الروحية التي تمر به لانه سيجد سعادته ومكافاته في أن ينقل للآخرين المشاعر التي تكونت لديه . ولن يستطيع أن يدرك كيف يمكن لفنان ألا يقوم بعمله الفني الا في مقابل أجر معين ، بينما لذته الكبرى هي في نشر اعماله على نطاق واسع .

وسيتسع نطاق الفن الذي يعبر عن المشاعر البسيطة التي في متناول الجميع ، فيهتم الفنان في المستقبل بعمل قصة خرافية أو أغنية صغيرة مؤثرة أو أنشودة ينام عليها الطفل أو لغز شيق أو حركة مسلية أو القيام بعمل « اسكتش » يدخل السرور على قلوب ملايين الأطفال والبالغين ، فهذه الألوان من الفن التي لا يهتم بها الفنانون اليوم ستكون أكثر أهمية من تأليف رواية أو سيمفونية أو لوحة لا يهتم بها الا عدد قليل من الطبقات الثرية لوقت قصير ثم تنسى الى الأبد . ان تأليف قصيدة تصف عصر كليبواترة أو تصوير لوحة لثيرون وهو يحرق روما

أو تاليف سيمفونية على طريقة برامز أو ريتشارد شتراوس
أو أوبرا مثل أوبرات فاجنر ، أسهل بكثير من أن تروى قصة
بسيطة ليس بها تفاصيل زائدة ومع ذلك تنجح في نقل المشاعر ،
وأسهل من أن ترسم تخطيطا بالقلم الرصاص يؤثر في المشاهد
أو يسليه ، وهو أسهل أيضا من أن تؤلف أغنية بسيطة
لا يصاحبها شيء ولكنها مؤثرة وتذكرها كل من يسمعها .

علاقة الفن بالعلم :

وبينما نجد الفن ينقل المشاعر نجد العلم ينقل المعرفة ،
والاثنان مرتبطان ببعضهما ارتباط الرئتين بالقلب بحيث أن فساد
الواحد لابد أن يتبعه بالضرورة فساد الآخر ، والعلم شأنه شأن
الفن لابد أن يكون في خدمة التصور الديني ، ويستبعد ما يؤدي
إلى غير ذلك . ولكن علماء اليوم قد اصطنعوا نظرية اسمها
العلم للعلم ، كما اصطنع رجال الفن نظرية الفن للفن ، فكما أن
النظرية الأخيرة تعنى أن الفن هو كل ما يبعث على اللذة ، كذلك
النظرية الأولى تعنى أن العلم هو دراسة كل ما يبدو شيقا
لنا . ولكن على الانسبان أن يحصل بحريته ونشاطه الفرح على
التعاون السلمي بين الناس عن طريق الفن الحقيقي وبمساعدة
العمل وإرشاد الدين ، هذا التعاون المتحقق الآن بواسطة أساليب
خارجية كالمحاكم والقوانين والبوليس والجمعيات الخيرية ومراقبة
المصانع . فلا بد للفن أن ينحى العنف جانبا .

وإذا كان الفن قد استطاع أن يحمل معنى الاحترام للصور ،
وللقربان ، ولشخص الملك ، وأن ينشر شعورا بالخجل من خيانة
الصديق وبتقديس العلم وضرورة الانتقام للامانة والحاجة إلى
التضحية لأقامة الكنائس وتزيينها أو لتمجيد أرض الوطن ..
أن هذا الفن نفسه يستطيع أن يثير احترام كرامة كل إنسان

وحياة كل حيوان ، ويجعل الانسان يخجل من الترف والعنف والانتقام او يستخدم في سبيل لذته ما يكون الآخرون في حاجة اليه ، ويستطيع أن يحمل الناس على التضحية بأنفسهم في سبيل خدمة الانسان بمطلق حريتهم وبسرور من تلقاء أنفسهم .

وربما يحتاج العلم أن يكشف في المستقبل عن مثل أكثر جدة وسموا يمكن للفن أن يحققها .

خاتمة وتعليق :

وهكذا نرى أن تولستوى — مثل أفلاطون — يمثل القديس أكثر مما يمثل الحكيم ، ولكن اذا كان مثل أفلاطون الأعلى هو الفيلسوف فان مثل تولستوى الأعلى هو الفلاح الذى لم يفسد ذوقه بعد . فهو يشبهه بالحيوان الذى لم يفسد حاسة شمه فبقتفى اثر حاجاته التى يميزها عن آلاف الاشياء الأخرى في الغابة . باعتبار ان الحيوان لا يخطيء في العثور على ما يحتاج اليه (ولو كان هذا صحيحا لما استطعنا قتل الفيران بالسسم كما يقول لوكاس) وبين أفلاطون وتولستوى موقف المسيحية التى تقول بأن الودعاء سيرثون الأرض ، وإن الأطفال والرضع احكم الحكماء . ويبدو ان هذا الفلاح الكامل هو بعث غريب للمتوحش النبيل الذى نادى به روسو . ونحن نجد أن كتابا محدثين كثيرين قد اتفقوا مع تولستوى ، فها هو ذا ويلز يقول بأن على الكنائس الا يضح نفسه في صف الفتنانين بل في صف المدرسين والكهنة والأنبياء ، وبرناردشو يقول ان الفن للفن ليس له من معنى الا النجاح في سبيل المال . ويقول سومرست موم : « ليست قيمة الفن في جماله بل في الفعل الفاضل ، وأن العمل الفني لابد أن تحكم عليه طبقا لنتائجه ، واذا لم تكن له نتائج طيبة فهو لا يستحق شيئا » . كما يقول : « ان حب الرحمة هو أفضل جانب في

الخير .. والخير هو القيمة الوحيدة . لقد قطعت طريقا طويلا لكي اكتشف ما يعرفه كل انسان من قبل » .

وهكذا نرى ان نظرية تولستوى في الفن تتلخص في ناحيتين:
الاولى ان قيمة الفن في عصر من العصور تقاس بمدى قربها او بعدها عن التصور الديني المسيطر في ذلك العصر ، وان التصور الديني في عصرنا هو كل ما يعمل على وحدة الناس . فقيمة الفن المعاصر تقاس بمدى تحقيق هذه الغاية ، والفن الفاسد هو الذي يعمل على تفرقة الناس . اما الناحية الثانية فهي ان الفن الزائف ظهر منذ عصر النهضة عندما بدأت طبقة الأغنياء المترفين تترك عدم اتفاق الكنيسة مع تعاليم المسيح ومع ذلك لم تستطع ان تنضم الى محاولات الاصلاح المختلفة التي ظهرت في تلك الحقبة لأنها كانت تنادى بالمساواة وبالتالي تنادى بما يسلبهم امتيازاتهم ، ومن هنا نشأ لديهم فن يملأ عليهم فراغهم ويقاس بمدى جماله بدلا من أن يقاس بمدى تأثيره الديني . وبذلك أصبح هناك فن ارسقراطي وفنى شعبي .

ويبدو للكثيرين أن تولستوى قد وضع قاعدة عامة تصلح لكل العصور عندما قال بأن الفن الجيد هو الذى يدعو الى وحدة الناس وأن الفن الفاسد هو الذى يعمل على تفرقة الناس . والواقع ان هذا الكلام ناقص ، وهو ناقص لأنه لا يتعرض للدور الذى على الفن أن يلعبه اثناء تطور المجتمع . فرغم أن تولستوى يعترف - كما رأينا - بأن التصور الدينى يختلف من مجتمع الى مجتمع ، الا انه لم يذكر لنا كيف تغير هذا التصور ولا ما هو موقف الفن « اثناء » هذا التغير : هل عليه أن يظل مؤيدا للتصور السائد معرقلا بذلك نمو التصور الوليد ، ام أن دور الفنان - بطبيعة كونه فنانا - ان يكون لديه من الرؤية

ما يمكنه من معرفة التصور الجديد وهو لما يتضح بعد وأن
يؤيده بقوة معارضا بذلك التصور السائد .

واخيرا فانتا نلاحظ أن تولستوى جمع في نظريته بين عنصرين
يظن الكثيرون انهما يتعارضان ، فهو في الوقت الذي يرفض فيه
نظرية الفن للفن يطالب الفنان ألا يقوم بعمله إلا ارضاء لنفسه ،
ذلك أنه يرى أن وجود نظرية الفن للفن هو الذي خلق فئة من
الفنانين ينتجون فنهم بدافع خارجي كال تقليد أو الأجر السخي
أو ارضاء للطبقة المترفة . أما الفن الذي يهدف الى الخير وإشاعة
الحب والأخوة فإن من يبدعونه لا يفعلون ذلك ارضاء للمتلقى بل
لمجرد ارضاء أنفسهم ، تماما كما يغرد العصفور فيطرب الاسماع
دون أن يقصد الى ذلك ، ومعنى هذا — في نظر تولستوى — أنه
كلما كان الفن تلقائيا ، كان هادفا .

مجلة الآداب ، بيروت ، نوفمبر ١٩٥٤

ارسكين كالدويل وعذاب الابداع

يذكر الكاتب الأمريكي ارسكين كالدويل (المولود عام ١٩٠٣) في مقدمة كتابه « كيف أصبحت روائيا » (ترجمة أحمد عمر شاهين ، كتاب الهلال ، العدد ٤٨٢ ، ١٩٩١ ، دار الهلال ، القاهرة) ان الهدف من هذا الكتاب ليس تاريخا شخصيا خاصا بل هو عرض لبعض خبراته من حيث تأثيرها في كتاباته وانعكاساتها فيما كتبه من قصص وروايات . ولعل أهم ما نخرج به من قراءة هذا الكتاب هو مدى المعاناة التي يلاقها الكاتب المبدع على مختلف المستويات : معاناته مع عملية الابداع نفسها وكيف يتدفق أحيانا ويتضبط أحيانا أخرى ، ومعاناته في محاولة الوصول الى جمهوره سواء عن طريق كتبه مباشرة أو عن طريق وسائل وسيطة كمسرحه رواياته ، ومعاناته مع مجتمع يريد ان يحول الابداع الفني الى صناعة لها قوانينها وعالمها المختلف ، ثم معاناته مع الضرائب أو مع رقابة قد تصل الى حد مصادرة كتبه أو تهديده أو ابتزازه .

ولا عجب اذن ان يفتتح شهادته بقوله انه على يقين ان كتابة القصة القصيرة والرواية ليست بالشئ الهين الذي يمكن القيام به بسهولة ولطف ، « ان الكتابة ترهقني وتصيبني بالمرض » (صفحة ٧) ويمضي ليشرح ذلك قائلا « ان العمل الجسدي المرافق لعملية الكتابة وضع مخالف للطبيعة البشرية ، فهو يعني الجلوس مقيدا ، معتل المزاج طوال النهار أو الليل وراء مكتب

أو آلة كاتبة ، حينما يرغب المرء في الوقت نفسه في النهوض أو الذهاب الى مكان يرى فيه شيئا يقتنع انه اكثر امتاعا مما يفعله » (صفحة ٧ - ٨) . ثم ينتقل الى معاناة عملية الابداع نفسها ، فالكتابة معناها « محاولة خلق اناس كالأحياء .. أحداث لها معنى في الحدود الضيقة للعالم الصغير الذي أعرفه . انها تعنى الكفاح لوضع كلمات على الورق تحمل روح الحياة واحساسها المراوغ ، ومحاولة لا نهائية للوصول الى المعاني المحددة وظلالها ، عدا ان تواجهك أحيانا صعوبة التهجية الصحيحة لاسم حيوان منزلي أليف » (ص ٨) .

وفي بداية حياته العملية واجه أول غبن يلقاه كاتب ناشئ ، فقد مارس العمل في ورديات مسائية في مصصرة للزيت ، مقابل دولار في الليلة ، وكان أول ما اشتراه بما وفره آلة كاتبة مستعملة . لكنه عندما عمل صحفيا في الجريدة المحلية الأسبوعية مستخدما آله الكاتبة فان مالك الصحيفة رفض أن يعطيه اى أجر مع انه ذهب في اجازة بالمصيف لمدة اسبوعين وتركه يكتب صفحات الجريدة الست ويرص حروفها باليد ويطبعمها ويلغها ويكتب عناوين المشتركين ثم يسلمها لهم ، مما اضطره الى ترك العمل .

أما أول مواجهة او متاعب مع سلطة ما بسبب الكتابة فكانت حين عمل مراسلا رياضيا لاحدى الصحف واخذ ينشر عمودا يوميا تقريبا يتضمن تقريراً عن مباريات البيسبول ، فاذا بمدير النادي يهدده بسحب تصريح دخول الملاعب اذا ظل يكتب تقاريره المفصلة عما يحدث في المباريات ، وكان قد كتب عن معركة وحشية ولغمت بين فريقين ، اذ رأى المدير ان مثل هذه القصة من شأنها ان تؤثر على الدخل بقية الموسم (ص ١٧ - ١٨) .

• أمر ثالث واجهه أو تعلمه الصحفي الناشئ ارسكين كالدويل هو أن ما يكتبه لا ينشر كما كتبه بل بعد أن يتدخل فيه غيره بالاختصار ، « كان هناك شخص ما في كل صحيفة يختصر بانتظام تقاريرى المكونة من صفحة أو صحتين الى فقرة من بوصتين أو ثلاث ٠٠٠ » (ص ١٨) • فالكتابة في عصر الصحافة لم تعد عملا منفردا بل عمل فريق ، المؤلف أحد أفرادة •

وهكذا أدرك الصحفي الناشئ ارسكين كالدويل ان الكتابة في عالمنا المعاصر معناها : عائد اقل ومتاعب أكثر وحرية مهددة •

لكنه أدرك أن الكتابة كذلك تتطلب من الكاتب ان يكون له خبرات وتعرف على بيئته التي يعيش فيها تمده بمادة كتابته • لهذا فانه بدا في أوائل عام ١٩١٩ - أى في السادسة عشرة من عمره - يقوم برحلات في السيارة داخل الريف (ص ٣٢) • ومنذ ذلك الوقت أصبح اكتشاف العالم الأوسع جزءا لا يتجزأ من هوايته الكتابة ، فعندما التحق بالكلية رحب بأن يكون بعيدا عن البيت وبالحرية النسبية لحياة الكلية ، لكنه ما لبث ان ثار على البقاء داخل حدود الحرم الجامعي ، فاعتاد قضاء نهاية الأسبوع في مكان آخر قدر استطاعته كتسلق ظهر قطار شحن في عطلة نهاية الأسبوع والذهاب الى المكان الذي يصل اليه القطار في الصباح • وبذا تتاح له الفرصة لرؤية عدة بلدان •

ولم تكن الرحلة هي المصدر الوحيد لخبراته ، بل كانت مشاركته مختلف أنواع الأنشطة مصدرا آخر لا يقل أهمية • لهذا اشترك في تكوين فريق كرة قدم من الطلبة المستجدين • وقام بتجهيز وجبات يومية من صالة الطعام الى لاعبي البوكر • وفي الصيف عمل كمساعد بناء • وهكذا عود جسمه على النشاط العنيف حتى أنه يعلن قلقه عندما لا يتاح له ذلك (ص ٢٧) •

وهكذا تكونت لديه حصيلة من المعلومات والذكريات والتجارب التي لابد أنها أوجعت المادة لهذا الاستعداد الأدبي التواق الى النحول في عالم الكتابة ، فهو يقول « في البداية كتبت تقارير واقعية جدا تشبه التحقيقات التي كنت أرسلها للصحف ، لكن بالتدريج بدأت استختم المادة نفسها كوحى للكتابة استكششات وقصص قصيرة » (ص ٣٢) . حتى « أصبحت الكتابة تستغرقني وبدات أجرب اشكالا عدة » (ص ٣٣) .

ومن خلال رحلته الصحفية أدرك أنه من المتعذر الجمع بين شيئين : الصحافة والأدب . وقد ألقت عليه هذا الدرس زميلته في الصحيفة مارجريت ميتشيل مؤلفة رواية « ذهب مع الريح » حين استقالت لتتفرغ لكتابة روايتها . يقول ارسكين كالدويل مغلقا على هذا التصرف « وحتى لو كانت مارجريت لا تملك شخصية مبهرة ولا طريقة في الحديث ولا شكلا جذبا لظللت متأثرا بها ، أكبرتها لأنها تملك الثقة الكاملة في نفسها لتترك عملها لتكتب كتابا ، وتساءلت فيما اذا كنت قادرا على اتخاذ قرار مشابه » (ص ٤٠) . ومنذ تلك اللحظة نشب صراع داخلي بين ابداعه الأدبي وكل أنواع الكتابات والنشاطات الأخرى - كما سنرى فيما بعد - كالكتابة للاذاعة والسينما والقاء المحاضرات ... الخ

كذلك تعلم ان الطريق الى النجاح الأدبي طويل وشاق لا يتم بين يوم وليلة ، فقد كان يعود الى البيت مساء ويكتب قصصا قصيرة يرسلها بالبريد الى محرري المجلات بنيويورك فتعاد اليه بلا تعليق وبسرعة ملحوظة بغض النظر عن عدد المرات التي يعيد فيها كتابتها .

لكن التسلح للكتابة الأدبية لا يتم فقط باكتساب خبرات عن طريق المعاشة الحية كالرحلات ، بل أيضا عن طريق معاشة الكتب نفسها والرحلة الى عالم القراءة لتعلم أساليب الأدباء الآخرين . وهكذا فانه عمل في كتابة المراجعات لصفحة الكتب في عدد من الجرائد « وبعد حوالي ثلاثة اشهر او أربعة كان لدى بضع مئات من الروايات وكتب الشعر والتراجم والمختارات وكتب في جميع الموضوعات والمعرفة » (ص ٤٣) .

بعد هذا التهيؤ وتلك المقدمات كان لابد من اتخاذ اخطر قرار حدد مصيره ككاتب واديب ، فقد وصل ارسكين كالدويل ذات لحظة الى اقتناعه بأنه يريد أن يكون كاتباً محترماً قبل كل شيء ، لهذا أعان قائلا « ضييت لترك عملي وتكريس كل وقتي لكتابة القصص والروايات ، ووعدت نفسي بأن التجاقي بأية وظيفة لا تتعلق بما عزمت عليه ، سيكون مؤقتا ، ومن أجل أن أظل حيا فقط ، كى يضمنى سقف تحته ، وتسترنى هدمة معقولة » (ص ٤٧) . مدركا أن هذا القرار معناه المفامرة والمخاطرة فهو يقول « لم تكن لدى أدنى فكرة عن كيفية اعادة نفسى وتلبية الاحتياجات الضرورية حتى يحين الوقت الذى أكتب فيه أدبا يدفع فيه المحررون ثمننا . لكن ذلك لم يبد مهما آنذاك . فقد كان لدى اقتناع أنى سأجد الوسيلة حين تشتد الحاجة » (ص ٤٧) .

وبعد وصوله الى هذا القرار بدأ يبحث عن مصدر مبتكر لعمل أدبي تكون له اصاله . فقرر أن يذهب الى مكان يجد فيه منظورا جديدا ومختلفا . وهكذا عزم على الكتابة عن الحياة في الجنوب ، وهو الطابع الذى ميز كتابات اوسكين كالدويل فيما بعد واضفى عليها وعليه شهرة . وقد وجد من أصدقائه

المشجعين كما وجد المثبطين ممن وصفوا تصرفه بالتهور وتوقعوا له مستقبلا بانسا كهؤلاء التعساء الذين يتوقعون أن يأكلوا ويعيشوا ويسيروا دون مظلة عمل تؤمن لهم ذلك . لكن موهبة الأدب كانت قد استيقظت في أعماقه ، ولم تعد هناك قوة تستطيع أن تخمدتها . وكان ذلك في بداية العشرينات من عمره ، السن التي يحدد فيها الانسان مسيره ومصيره .

وهكذا سافر الى مقاطعة مين حيث استأجر بيتا صيفيا - الى ليس مهيا لتقبل الشتاء - في ولاية تصل درجة حرارتها الى أربعين تحت الصفر شتاء . وهو يذكر تجربته في الكتابة فيقول « كنت أكتب في الطابق العلوي في غرفة بلا مدفأة ، ألبس سويتير من الجلد فوق سترة ، والف ساقى بيطانية وأنا أكتب على الآلة الكاتبة ، وأتوقف بين حين وحين لأنفخ في أصابعي المنملة ، بينما خارج النافذة تبدو مساحات لا نهائية من الجليد الذي يصل الى الركبة في ارتفاعه . كنت أعمل من ١٠ - ١٢ ساعة يوميا ، أكتب قصة وراء قصة أراجع وأصحح وأكتب ثانية بتصميم الكلاب بفض النظر عن الوقت والارهاق » (ص ٥٥) . ثم ذهب الى مكان آخر حيث عاش لعبة أسابيح في كوخ مكون من غرفة واحدة في القابات الصنوبرية يتناول علبة من الفاصوليا باللحم ثلاث مرات يوميا ويكتب من ١٦ - ١٨ ساعة .

في هذه المرحلة شعر اوسكين أنه أصبح من حقّه أن يتحدث عن تجربته القصصية ، فقد شعر أن القصص أصبحت أكثر جاذبية للقراء ، وأنه أصبح متمكنا من تشكيل الأحداث الخيالية التي تعطي التأثير الذي أراد أن يحس به القارئ . كذلك وصل الى اقتناع بأن مضمون القصة أبقي تأثيرا من أسلوبها . واذ الحياة مصدره المباشر وان كانت الشخصيات الخيالية التي

يبتكرها مركبة • ونادرا ما تكون على هذا النحو في الحياة
(ص ٦٠) •

ثم يروي ارسكين عذاباته في أولى رحلاته نحو النشر •
كان في أول الأمر يتسلم من محرري المجلات الذين يرسل لهم
قصصه لينشروها ورقة رفض مطبوعة • ثم بدأ يتلقى من حين
لآخر رفضا للقصة مع تعليق من المحرر عليها • بل انه بدأ يتلقى
نصائح كأنها ليست موجهة له بل الى شخص آخر حتى أن أحدهم
نصحه بالاقلاع عن كتابة القصة القصيرة لأنه لن يحقق نجاحا
فيها ، وان اصراره العنيد ربما يجعل فشله المحقق صعبا على
التحمل (ص ٦١) •

غير ان ذلك لم يثنه عن هدفه • ولكي يواصل مشواره
الادبي كان يحتفظ بكميات من طوابع البريد يلصقها على المظاريف
التي بها قصصه ليرسلها الى مكاتب المحررين بالاضافة الى
ضروريات الحياة مثل : السكر والملح والاحفية !

وعندما تجمع لديه حوالي ٢٥٠٠ كتاب من الكتب التي كتب
مراجعاتها خلال السنتين الأخيرتين افتتح مكتبة لبيعها وعين
فتاة لادارتها ، ولما أوشكت الكتب على النفاد وأبلغته الفتاة
انها تريد مزيدا من الكتب لبيعها نفض يده من الموضوع قائلا :
نفذى واعتبرى نفسك الرئيس ، اعتبريني خارج اللعبة أنا اعتزم
كتابة الكتب ، لا أن اشترى الكتب ثم اعود لأبيعها في اليوم
التالي •

فلما عرضت عليه أن تحضر بعضها له لقراءتها كانت اجابته
الثانية : لا أريد أن أرى كتابا قبل أن أرى واحدا ينشر باسمي
(ص ٦٦) •

كان يريد أن يتفرغ للكتابة تماما لا يشغله عن ذلك شاغل .
لكن الظروف لا تترك للانسان أن يحقق رغبته بهذه السهولة
اذ ما لبثت ان أصبحت المكتبة مدينة بألف دولار وعليه أن
يسددها ، ولن يتسنى له ذلك الا باقتراض من أحد البنوك .
وقد روى ارسكين كالدويل قصة هذا القرض بطريقة قصصية
بارعة نسج فيها بين خيطين أو حركتين قصصيتين تكون منهما
بناء قصته القصيرة . فعندما ذهب مع احد أصدقائه الى نائب
مدير أحد البنوك ، كان نائب المدير هذا مشغولا مع سكرتيرته
لضياع بعض المستندات التي لابد من ارسالها بالبريد تلك الليلة ..
وقد شرح ارسكين كالدويل لنائب المدير حاجته الى القرض .
بينما كان الرجل يتحدث من حين لآخر لسكرتيرته حول موضوع
السندات أو يبحث هنا وهناك عنها ، ثم يعود للتحديث مع
كالدويل حتى تنتهي القصة بهذه النهاية الطريفة على لسان
راويها ارسكين كالدويل : وبينما أنا وارانست (صديقه) نغادر
الغرفة ، رفع المدير سلة المهملات وقلب ما فيها على الأرضية .
وركع هو وسكرتيرته ليفحصا كل ورقة في القمامة (ص ٧٢) .

وأخيرا في أوائل عام ١٩٢٩ - أي عندما كان ارسكين كالدويل
في السادسة والعشرين من عمره ، وبعد أكثر من ست سنوات من
بداية كتابته القصة - جاء يوم ميلاده ككاتب قصة له قراؤه ،
فقد تسلم أول رسالة توافق على نشر قصة له في مجلة
نيو أميركان كارافان بعنوان « عاطفة منتصف صيف » ، ولابد
أنه عنوان لا ينسى في حياة ارسكين كالدويل الأدبية . وهو يحرص
على أن يذكر أنه كان قد أرسلها في العام السابق الى عشر
أو اثنتي عشرة مجلة . ورغم أنه لم يحصل الا على ٢٥ دولارا
مكافأة عن القصة الا إن « الأهمية الأولى كانت أن شخصا ما
في مكان ما قد قبل احدي القصص التي كتبها » . مما جعله

يحبس أن خيبة الأمل المتراكمة منذ عدة سنوات قد مسحت فجأة
من الذاكرة •

تلك كانت البداية ، بعدما بدأت تنشر قصصه مجلات
صغيرة ليست لها دائرة انتشار واسعة ومكافأتها قليلة ، ومع
ذلك فقد كان على استعداد للنشر دون مقابل « لأن هذه المجلات
التجريبية شكلت الورشة الوحيدة التي دخلت منها الى عالم
الادب » (ص ٧٤) • فقد كان هدفه الأول أن يصبح كاتباً
متميزاً •

وهكذا قصد نيويورك لكي يسوق قصصه الطويلة
والقصيرة ، وشعره وفكاهاته ومقالاته • وكانت نقوده محدودة ،
فكان عليه أن يعيش على الكفاف • لكنه استطاع أن يوقع
عقد اولي رواياته « اللقيط » • ورغم انفعاله بتوقيع العقد
الا أن الناشر هو الذي اختار هذا العنوان « بدا لي عنوانا
غريباً وغير عادي لقصة » (ص ٧٥) لكنه برر موافقته
بافتراضه ان الناشر يعرف أكثر منه في عالم النشر •

كان هذا أول النيث كما يقولون ، فما لبث ارسكين أن تسلم
خطاباً من مسئول للتحريير في إحدى المجلات الواسعة الانتشار
تطلب منه تزويدها ببعض قصصه غير المنشورة ، وكانت هذه
هي المرة الأولى التي يطلب فيها شخص ذلك ، كما كانت خطوة
كبيرة بعد نشر قصصه في المجلات المحدودة الانتشار •

وأخذ ذهنه يحتشد بموضوعات لا ينضب معينها ويريد أن
يكتب عنها ، وأصبحت مشكلته إيجاد الوقت الكافي لتحقيق
ما يرغب في كتابته خلال الأربع والعشرين ساعة القصيرة • فتوقف

أولا عن ملء ساعة الحائط في البيت ، ولما وجد أن شكلها على هذا النحو غير مريح وضعها في مكان بعيد عن نظره . ومن ناحية أخرى أصبحت تكلفة البريد أكثر من تكلفة الطعام والسجائر .

وهنا فقط يشير لأول مرة إلى أن له أسرة (ص ٨١) ، بعد أن نحي أثر الجانب العاطفي في كتاباته ، وكأنما لا دخل له أن سلبا أو إيجابا فيما يبدع .

ولاشك أن أرسكين كالديويل واجه لحظة من أقسى اللحظات التي يواجهها أي مبدع ، وذلك حين جمع مخطوطاته التي تشتمل على قصص قصيرة وطويلة ومواد أخرى كتبها خلال السنوات السابقة ومضى ينظر فيها ثم وجد أنه لم يقتنع بها ، فما كان منه إلا أن حملها في الصباح إلى شاطئ البحيرة حيث أحرقتها (ص ٨٩) . هذا كاتب لا يجري وراء الكم ، فالأولوية للكيف .

ولقد وضع أرسكين كالديويل قدمه على مرحلة جديدة في حشواره الأدبي وذلك حين نشرت له في ربيع ١٩٣١ أول مجموعة قصصية بعنوان « الأرض الأمريكية » ، كان معظمها مما سبق نشره في مختلف المجلات .

ويرى أرسكين كالديويل كيف كانت آتة الكتابة التي ينتقل بها من فنلق إلى آخر سببا في خلق المشاكل له . كما يروى كيفية ولادة روايته الشهيرة « طريق التبغ » وهو يفطر خبزا وجينا ليكتب حتى المساء ثم يتناول شوربة العدس ويتجول قليلا في الشوارع ليعود ويستأنف الكتابة حتى الثالثة أو الرابعة صباحا . ولما بدأت كمية الورق تقل استخدام ظهر الورق (ص ١٠٦) .

وفي عام ١٩٣١ طلب أول وكيل أدبي لارسكين كالديويل أن يكون عميلا له (ص ١٠٧) . وعندما خط آخر كلمة في آخر جملة في آخر صفحة من روايته « ارض الله الصغيرة » شعر لأول مرة في حياته أنه يستطيع أن يعتبر نفسه روائيا محترفا (ص ١٣٢) . وفي الوقت نفسه أخذ دخله من الكتابة يزداد بحيث أنه تناول اللحم المشوى مع أسرته لأول مرة منذ سنة ، أما اللفت فقد أصبح طعاما ينتمى الى الماضي .

هنا يتوقف ارسكين كالديويل ليسأل نفسه عن الهدف من كتابته القصصية والرواية ، وحين يلج عليه السؤال تكون اجابته هي اجابة كل فنان أحب كتابة القصص والروايات « كما يحب البعض تربية الماشية او لعب الكرة او ممارسة القانون ، ولأني لا أكون سعيدا بممارسة أى شيء آخر » (ص ١٣٤) . ثم يعلن ببساطة أنه ليست لديه قضية يبشر بها لتغيير مجرى التاريخ ، « كل ما أردت عمله ببساطة أن أصف على قدر استطاعتي آمال الناس وآلامهم الذين أكتب عنهم » (ص ١٣٤) . وكل قارئ حر في تفسير ما يقرأ حسب وعيه .

ومن ناحية أخرى فقد اضاف الى ما تعلمه من دروس درسا آخر « هو أن على الكاتب أن يكرس متسعا من الوقت للتمرين على مهنته والسهر عليها بغيرة ، والا فإنه سيجد أن كثيرا من أيامه قد اهدرت بما لا يثمر وإن كان يثير » (ص ١٣٦) .

وهكذا بدأت مجموعات القصصية ورواياته تتوالى وتوزيها يزداد انتشارا . غير أن ذلك لم يكن معناه أن الطريق قد أصبح مفروشا بالورد ، بل على العكس من ذلك تماما ، فللنجاح ثمنه . وكلما كان النجاح أكبر كان الثمن المدفوع أفدح . وقد

دفع أول أقساط هذا الثمن بعد أن نشر « أرض الله الصغيرة »
بوقت قصير ، إذ كانت الرواية تقدم للمحكمة بتهمة الإباحية .
أقام الدعوى سكرتير « جمعية نيويورك لمكافحة الرذيلة » وتولت
دار النشر الدفاع . ودافع عنها خمسون ناقدا وكاتبا . وبعد
ثلاثة أسابيع تم رفض الدعوى . وقد أضيف نص مذكرة الرفض
إلى النص في الطبقات التالية للرواية .

وفي عام ١٩٣٣ - أي في عمر الثلاثين - جرب ارسكين
كالدويل شكلا أكثر حداثة في عالم الكتابة القصصية هو السيناريو
السينمائي . وقد برر قبول العرض بأنه حرص على انتهاز
الفرصة ليتعلم كيف يكيف نفسه مع طريقة الحياة في صناعة
الافلام .

وفي العام نفسه صعد ارسكين كالدويل درجة أخرى في سلمه
الأدبي حين حصل على أول جائزة أدبية ، مكنته قيمتها من
شراء بيت للأسرة . وكانت الجائزة عن قصة لها تجربة مريرة
في حياة كاتبنا إذ لقيت رفضا متواصلا لمدة سنة دارت فيها على
أكثر من اثني عشر محررا . وقبيل فوزها كان قد أعادها أحد
المحررين مع ملاحظة جاء فيها « هذه الفرس العجوز لن تفوز في
سباق » (ص ١٤٩) .

وفي نفس العام أيضا - عام ١٩٣٣ - نشرت أول مقابلة
صحفية في حياة ارسكين كالدويل .

كما أنه في العام نفسه وصل إلى جمهور قرائه عن طريق
وسيط جديد ، فقد افتتحت مسرحية مأخوذة عن روايته « طريق
التبغ » على أحد مسارح نيويورك ، واستمر عرضها سبع سنوات

ونصف السنة ، كما استمرت تقدم بلا انقطاع ١٧ سنة تالية سواء في مكان ما بالولايات المتحدة الأمريكية أو خارجها بواسطة أكثر من فرقة مسرحية ، كما تم اخراجها سينمائيا • وهو يعلن متواضعا ان الفضل في نجاحها يرجع الى من قام بتحويل الرواية الى مسرحية والى الممثلين •

وعندما توقف ارسكين عن الكتابة لمدة سنة كان يشعر في أول الأمر بالمتعة والراحة ، لكنه ما لبث ان احس بأنه يتعذب وكان عذابه ينعكس على أسرته ، فهو في مثل هذه الأوقات يصبح سريع الغضب ، نكد المزاج ، وفي حالة ذهنية غير طبيعية لا تطاق ، وكانت أسرته تبذل الكثير لتحمله خلال تلك الثوبات (ص ١٥٣) • فضلا عما تتحمله هذه الأسرة حين يترك عائلا البيت ليكتب مستأجرا غرفة باردة في دور أرضي تغطي أرضيتها الاسمنتية سجادة • وكان من عادته أن يتمدد على ظهره فوق الأرضية لمدة عشرين أو ثلاثين دقيقة بعد يوم طويل من الجلوس وراء الآلة الكاتبة حتى اصاب البرد والرطوبة يديه بالقروح (ص ١٥٤) • وقد توصل الى حل عبقري للاستمرار في الكتابة مع التخلص من هذه الظروف السيئة ، فبدأ القيام برحلات في السيارات العامة المكيفة المريحة حيث كان يكتب بالقلم الرصاص ، وفي الليل يتوقف في فندق ويواصل الكتابة على الآلة الكاتبة ، مما أتاح له أن يتجول في مناطق ومدن كثيرة •

وفي عام ١٩٣٤ ووجه ارسكين كالغويل بعذاب من نوع جديد يواجهه بكل من أصبح له في الأدب شأن ، ذلك هو عذاب الضرائب التي أوقف بسببها مواصلته كتابته لاحدى رواياته ، واضطر ان يدفع ضريبة عن كتب سبق نشرها وانفق حق نشرها • وقد ذهب ما دفعه بالمبلغ الذي كان قد اعتمده للانفاق ذلك العام •

لهذا أنفق جزءا كبيرا من وقته لتوفير ما تحتاج اليه أسرته التي
تعرف لأول مرة أنها أصبحت مكونة من خمسة أفراد وهو ما يزال
في الحادية والثلاثين .

وإذا كان الحكم قد صدر ببراءة رواية « أوض الله الصغيرة » ،
فإن المسرحية المأخوذة عن رواية « طريق التبغ » ، كانت أسوأ
مصدرا . فقد أصدر عمدة شيكاغو أمرا بإيقاف عرضها . وبعد
عدة جولات حامية في المحاكم صدر الحكم ضد المسرحية ، ولم
تعرض في شيكاغو طوال حياة ذلك العمدة .

ومن الملفت للنظر أن ارسكين كالدويل لا يأذن لنا في مثل
تلك اللحظة المبررة من حياته الأدبية أن نتلصص على عالمه
الداخلي ، فهو لا يكشف لنا عن احباط أو خيبة أمل أصابته
ولا حتى عن بطولة نفسية وهو يواجه مثل هذا الحكم بل يقدم
لنا الأحداث في حركتها الخارجية كأنما يتحدث عن شخص آخر ،
وتظل نفسيته مغلقة دون قرائه وسرا من أسراره الخاصة
لا يبوح بها . وهو يفعل الشيء نفسه في كل لحظات الاحباط التي
واجهها في حياته الأدبية والتي رواها لنا : سواء عندما يصادر
له عمل أدبي ، أو عندما يهدده أعداء الراي الحر ، أو عندما
يهاجمه النقاد بمنف ، أو يرفض ناشر كتابا له ، أو تتوقف
مسرحية مأخوذة عن رواية له عن العرض بعد أيام ، لا يشفع
له في كل تلك الحالات الطريق الذي قطعه ولا التضج الذي
اكتسبه ولا الشهرة التي وصل اليها . بل لعل هذه المكاسب
نفسها هي العوامل الخفية التي تكمن وراء تلك المتبظات . غير
أن شعاره كان فيما يبدو - كأي فنان امتلك الفن حياته - أن
كل ما لا يميته فهو يحييه .

وهكذا وصل ارسكين كالدويل على لهب هذه النار الهادئة حيناً والمتأججة حيناً آخر الى سنوات نضجه ، حتى أصبحت الكتابة عنده « عادة كتلخين السجائر من الممكن أن امتنع لفترات قصيرة لأعود اليها بشوق متجدد » .

وفي هذه السنوات بدأ يعرف متعة الانتشار ككاتب خارج لغته كما استخضع سكرتيرة لأول مرة لتصنيف وتنظيم حساباته .

إلا أن هذه المتع كان ما يزال يتخللها مسلسل التنكيد عليه عقاباً له على احترافه مهنة الكتابة ، فقد بدأت تصله رسائل تهديد يطلب فيها أصحابها مبلغاً محدداً من المال لمنع الأذى الجسدي عنه أو أحد أفراد أسرته (ص ١٧٢) . فضلاً عن خطابات تهمة بأنه يكسب نقوده من معاناة الجنس البشري .

كذلك تعرض لهجوم محبط من النقاد عندما علقوا على المسرحية المأخوذة عن روايته « الرحالة » ليلة الافتتاح تعليقات عنيفة أدت الى توقف المسرحية فعلاً في نهاية الأسبوع بعد خسارة مالية كبيرة .

ويمكن القول أن حركة ارسكين كالدويل في حياته الأدبية كانت خطوة الى الوراء وخطوتين الى الأمام . وهكذا كانت قوة الدفع لها غلبة على قوى القهر والاحباط ، وهذا هو الذي جعله لم يسقط في الطريق أبداً .

فبعد أن عرفه العالم الخارجى عن طريق ترجمات كتبه ، كانت الخطوة التالية هي أن يسافر بنفسه الى هذا العالم . وكانما رحلاته داخل وطنه لم تكن الا بروفات لرحلاته الخارجية ، بينما كانت ترجمات كتبه تفسح له الطريق الى هذا العالم الخارجى . لكن لئن اوحى له رحلاته الداخلية بأدبه الإبداعي :

قصة قصيرة ورواية ، الا ان سفراته الخارجية لم تسعف
الا بكتب الرحلات . فهو من نوع الأدباء الذين يكونون اقدر على
التفاعل مع قضايا وطنهم ومعايشتها بينما خروجه من وطنه
يقدمه القدرة على النفاذ الى ما يمور به العالم الداخلى للبيئات
الغريبة عنه لغة وعادات وعقائد ، فلا يستطيع أن يرصد
الا الحركة الخارجية مثله في ذلك مثل الروائي الانجليزى تشارلز
ديكنز ، وبعكس أدباء مثل سومرست موم وايرنست هيمسجوى
الذين استطاعوا ان يستلهموا الكثير من وجودهم خارج بلادهم .

وهكذا سافر الى ما كان يسمى بأوروبا الشرقية في ذلك
الوقت : تشيكوسلوفاكيا أولا ، ثم الاتحاد السوفيتى . وكان ذلك
اتناء الحرب العالمية الثانية .

وفي عمر التاسعة والثلاثين بدأت اول معاناة له مع المرض
« بعد هذا النشاط الكثيف .. كنت منهكا جدا . وبعد فحص
طبي دقيق شامل نصحنى الأطباء أن آخذ اجازة من الكتابة
بكل أشكالها في الفترة الباقية من السنة » (ص ٢٠٧) . أى إنه
قد حكم عليه بالحرمان من متعته الكبرى في حياته وان كان ذلك
الى حين . وعندما أبدى احتجاجه بأنه لن يستطيع الابتعاد عن
الكتابة رفيقة حياته « اصر الطبيب بشدة هذه المرة أن أتبع
نصيحته » .

لكن الفنان فيه لم يستطع ان يتبع نصيحة الطبيب
الا اسبوعين فقط بدلا من سبعة اشهر ، اذ وجد ان الكتابة وان
كانت السبب وراء دائه فهي أيضا دوائه الذى لا مفر من تعاطيه ،
فكتب في أربعة أسابيع روايته « ولد من جورجيا » . وكان ذلك
في عيد ميلاده التاسع والثلاثين في ابريل عام ١٩٤٣ .

ولقد كانت لسنوات النضج الأدبي عذاباتها الخاصة بها والتي تتميز بذلك الصراع بين اغراءات عالم « الصناعة الأدبية » المتمثل في كتابة السيناريو للشركات السينمائية ، والقاء الأحاديث والمحاضرات من أديب له جمهوره ، والانشغال بكتابة عقود مسرحية ورواياته ، وبين التفرغ لتحقيق الذات : أنا أبداع - وليس مجرد أكتب - اذن فأنا موجود . عذاب مبعثه عدم القدرة على خدمة هذين السيدين في وقت واحد : العالم الخارجي يريد أن يقتطف مبكرا ثمار ما تحقق من نجاح . والمبدع في داخله يستشعر ذلك الخطر المغلف بالاغراء ، فيربح العالم لكن يخسر نفسه . لهذا بعد أن تعاقد لمدة عامين مع شركة فوكس للقرن العشرين للكتابة للشاشة براتب أسبوعي قدره ١٧٥٠ دولارا في السنة الأولى يرتفع الى ألفين أسبوعيا في السنة التالية ، طلب في نهاية السنة الأولى اعفاءه من تنفيذ الاتفاق كي يتمكن من العودة الى كتابة الروايات . وهذا انتصر الفنان فيه على المحترف .

لا عجب اذن أن ينتهي اوسكين كالدويل في كتابه « كيف أصبحت روائيا » الى نتيجة خلاصتها « أن من يكتب لهم النجاح ككتاب مبدعين هم أولئك الذين على استعداد لتحمل الصعاب » (ص ٢٢٧) . وعلى التوضيحية أيضا في الزمن القصير .

فالجمهور قد لا يرى في كبار الأدباء سوى شهرتهم وأحيانا ثروتهم ، ولا يعرفون أن الأكاليل التي تتوج رؤوسهم قد تكون أكاليل من الشوك . فمجرد أن يمسك انسان ما قلما معناه أنه يقول رايا ، وأن يقول رايا معناه أن هناك من له رأى مخالف وعلى استعداد أن يقوم بهجوم مضاد دفاعا عن هذا الرأى ، بدءا من استخدام الكلمة حتى السلاح . بل أن مجرد النجاح

والتفوق يكون بمثابة الجريمة التي تستحق العقاب لما تثيره
من حسد يبلغ حد الحقد السافر أحيانا أو المتخفى في أساليب
خبيثة تفكرية أحيانا أخرى .

ويختتم ارسكين كالدويل كتابه معلنا أن رغبة المرء أن
يصبح كاتباً تركز فيه قوة شرسة تمكنه - سواء أكان رجلاً
أو امرأة - أن يجوع لكي يتغلب على أى شيء في طريق نجاحه
« أن يبدع المرء - سواء كان غنياً أو فقيراً - هو الدافع الأول
للكتابة ، أما كسب النقود فهو دافع ثانوى » (ص ٢٢٧) .

رسائل برتراند رسل العاطفية

صدر عن دار نشر ألين لين Allen Lane بالاشتراك مع دار نشر بينجوين برس Penguin Press الجزء الأول من رسائل الفيلسوف البريطاني برتراند رسل المولود عام ١٨٧٢ والمتوفى عام ١٩٧٠ عن ٩٧ عاما ، والحائز على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٠ . وكان قد سبق نشر سيرته الذاتية في ثلاثة أجزاء بين عامي ١٩٦٧ و ١٩٦٠ ، وإن كان قد انتهى من كتابتها عام ١٩٣١ أى أنه نشرها بعد أكثر من ثلاث قرن .

ورسائل رسل يتراوح عددها بين الأربعين الفا والخمسين ألف رسالة ، وما يزال عددها في ازدياد . وفي هذا الجزء الأول ، ضمن محرره نيكولاس جريفن Nicholas Griffen سبعين رسالة كتبها رسل الى الليدى اوتولين موريل Ottoline Morrel بين شهرى مارس عام ١٩١١ وأغسطس عام ١٩١٤ ، مما يدل على غزارة رسائله . لكن جريفن يعلن أنه اختار هذه الرسائل السبعين من بين ألف رسالة كتبها رسل في تلك الفترة ، وأن ما يمكن استبعاده منها قليل على أساس أنها غير شيقة او ليست جيدة المستوى . وقد جمع جريفن شمل هذه الرسائل بذكاء وفطنة . بحيث أصبحت أشبه ما تكون بسيرة ذاتية . وذلك بربطها معا بفقرات من تعليقه .

ويكاد معظم الثلثين الأول والآخر من الكتاب أن يكون رسائل غرامية ، أولا لزوجته الس يرسل سميت

Alys Pearsall Smith قبل زواجهما وبعده ، والى الليدى
أوتولين موريل . أما رسائل الثلث الأوسط فتولى اهتمامها
لشئون أخرى ، منها رسائل لصديقتين أمريكيتين ولشغلتين
بالعلوم الرياضية .

فى ذلك الوقت كان رسل قد ألف عددا من أبرز كتبه التى
اشتهر بها مثل مبادئ الرياضيات عام ١٩٠٣ ، وكتابه الذى يحمل
العنوان نفسه لكن باللغة اللاتينية : برنكيما ماتيماتيكيا
Principia Mathematica الذى ألفه بالاشتراك مع العالم
الانجليزى الرياضى الشهير الفريد نورث هوايتهد . وكان
فى الوقت نفسه قد كرس حياته للدفاع عن قضية العصر
وقتئذ ، وهى حق المرأة فى الانتخاب . وقد وقف فى البرلمان
عام ١٩٠٧ مؤيدا لهذا الحق ، وان لم يقدّر له النجاح فى ذلك
الوقت . كما ان الفشل قد بدأ ينخر فى علاقته الزوجية بعد
عام ١٩٠١ ، فأعلن أنه قد نذر نفسه للحياة الفكرية ، وفكر أكثر
من مرة فى الانتحار تحت عجلات القطار المار بكننجتود
Kennington بالقرب من اكسفورد .

وكثير من رسائل رسل المبكرة لآلس تتناول معارضة جدة
لزواجهما (وكان والداه قد توفيا قبل أن يبلغ الرابعة فكفلت
جدته) ، ولم توافق الجدة على الزواج الا بعد أن تعهد رسل
والس الا ينجبا ، فقد كان الجنون متوارثا فى أسرتهما .

وقد أخذ يزيق رسائل رسل الى آلس يخبو كلما اقتر
موعد الزواج ، وهو لا يملك الا عد الايام واستنكار أفكاره السيئة
ورسائله هنا تشابه رسائله التى كتبها ما بين عامى ١٩١١ - ١٩١٤
الى الليدى أوتولين موريل .

في ذلك الوقت نشر كتابه « قضايا الفلسفة » عام ١٩١٢ ، وترك يانسا كتابا آخر كان يؤلفه عن نظرية المعرفة بعد أن عانى من نقد تلميذه فتجنشتاين Wittgenstein ، وراودته مرة أخرى فكرة الانتحار . وهو يكتب في إحدى رسائله إلى الليدي أوتولين موريل قائلا : ان القدرة على العمل الابداعي لعنة لا تحتمل ، اننى أحبك جدا جارفا ، وقبل أن أعرفك كنت يانسا يؤسا لا نهاية له ، اننى أبارك الأرض التي عليها تسيرين ، والهواء الذي تنفسين .

ان الرسائل كلها استغرق في الذات ، وتوضح أن رسل كان يحيا حياة كلها معاناته ، وأنه كان يجد في عمله ملاذا ، وأنه كان يواجه الجذب أحيانا . وأنه كان يبدو في ظاهره فاترا ، لكن هذا الفطور يخفى وراءه حيويه . كما تعبر سطور الرسائل من رغبة صاحبها البائسة أن يكون له أطفال ، وحاجته إلى رفقة دائمة لا سيما أثناء الليل ، والتزامه الشاق بقدمية الحق .

وحول هذه الرسائل كتب أنتوني هوارد Anhtony Howard في الصنداي تايمز عرضا محوره ان هذا الفيلسوف العالم المؤرخ المشهود المتحفظ قد اتسم الحب في حياته بالقسوة المروعة .

ويرى أنتوني هوارد أن رسل أفضل فيلسوف انجليزي كتب نثرا في القرن العشرين ، ورغم أن مؤلفاته في الرياضة والمنطق التي كتبها قبل أن يتم الخامسة والأربعين فوق مستوى الرجل العادي إلا أن سيرته الذاتية ومقالاته اللاذعة اللماسة لها قدرة على الإبهار . وكتابته « تاريخ الفلسفة الغربية » الذي نشره عام ١٩٤٥ يظل أفضل مقدمة للفكر السياسي الأوروبي ، ومن

هنا كان نشر الجزء الأول من رسائله حدثا ادبيا هاما . واشاد
أنتوني هوارد بنيكولاس جريفن الأستاذ بجامعة مانشستر
بكتنا - حيث تحفظ رسائل رسل - بدقته في تحرير هذا الجزء
من الرسائل .

كما يعلن أن ميزة هذا الكتاب ان كل ما فيه من رسائل لم
يسبق نشرها ، وان محررها نيكولاس جريفن نشر في الملحق
الخاص بالكتاب خطابا لم يكتبه رسل بل كتبته جدته عام ١٨٩٤
عندما كانت تأمل في أن تحول دون زواجه من الس بيرسل سميت
التي كانت تكبره بخمسة أعوام ، وهو يرى أنه أكثر الخطابات
حيوية في الكتاب كله . لهذا يتساءل لماذا قصر جريفن كتابه
على خطابات رسل فقط ، وهو ما لم يلتزم به رسل نفسه في
سيرته الذاتية .

ولا يحتوي هذا الجزء الا على ٢٤٠ رسالة من رسائل
رسل ، كتبها وهو ما بين الثانية عشر والأربعين من عمره .
ويلاحظ في هذه الرسائل أن شخصية رسل شخصية ارسقراطية
مشعودة على الأقل في هذه المرحلة من مراحل حياته ، وأنه ابن
محبته من قمة راسه الى اخصص قدميه . وكانت قد ربت
جدته وعمته المصابة بالضعف العقلي بعد وفاة والديه وهو لا يزال
في الرابعة ، فنشأ في هذه البيئة النسائية مقزما يلوم الآخرين
في هذه المرحلة المبكرة من حياته على سلوكهم غير الأخلاقي .

في هذه الفترة من حياة رسل نجد ثورتين : أولاها ثورته
الناجحة على أسرته التي كانت تعترض على زواجه ، وثانيهما
علاقته المفاجئة بالليدي اوتولين موريل . والشخصية المساوية
التي تبدو من خلال هذه الرسائل هي شخصية زوجته الأولى

ألس ، لكنه لم يكتب عنها بصراحة الا بعد معرفته باليدى
أوتولين موريل . ففي إحدى رسائله يكتب قائلا : ليس أمامي
الا أن أنساها وهو أمر شاق بسبب عشرتي الطويلة معها . وهو
أمر لم تحسب ألس حسابه أبدا لدرجة أنها ظلت حتى بداية
العشرينيات من هذا القرن تحوم حول منزل رسل في تشلزي
Chelsea لتحظى بلمحة منه . وكان رسل قد ذكر في سيرته
الذاتية انه كان يقوم بجولة على دراجة بعد ظهر أحد الأيام ،
في طريق ريفي ، عندما أدرك فجأة انه لم يعد يحب ألس . وهذا
الاعلان المفاجيء يدل على انه كان يفتقد شيئا من الحساسية .

لهذا يختتم أنتوني هوارد تعليقه بقوله انه مما لاشك فيه
أن رسل أصبح أكثر وزانة بتقدمه في العمر ، وأن هذا الكتاب
يجعلنا نكتشف ان اذكى الناس يمكن أن يكونوا أحيانا غلاظ
القلوب .

الشرق الأوسط ، لندن ، ٢٦ سبتمبر ١٩٩٢

إعادة جديدة لحياة ادجار آلان بو

صدر في بريطانيا كتاب بقلم كينيث سلفرمان عن حياة القصص الأمريكي الشهير ادجار آلان بو الذي عاش ما بين عامي ١٨٠٩ و ١٨٤٩ (*) .

وحياة بو بليت بداية سيئة ثم تحولت الى الأسوأ ، ولا يكاد يكون هناك كاتب كبير آخر يستطيع أن يتنافس في البؤس على امتداد حياته التي استمرت أربعين عاما ، وكأنما القدر قد وقف ضده منذ البداية .

فأما التي كانت تعمل ممثلة كوميدية شعبية توفيت عام ١٨١١ عندما كان عمر طفلها ادجار عامين ، ولما كان والده قد هجر أسرته قبل ذلك بشهور ، فإن الزوجين جون وفاني آلان اللذين كانا اسكتلنديين لم ينجبا أطفالا ، ويعيشان في ريتشموند في بولاية فرجينيا ، قد قبلا تربيته لكنهما رفضا ان يتبنياه . وعندما بلغ ادجار سن المراهقة أصبح مستهترا مما اثار كراهية مربيه آلان .

وفي أولى سنوات حياته الجامعية بدأ ادجار بداية تبشر بالخير ، لكنه ما لبث أن تورط في الديون بسبب لعبة القمار

(*) - فيما يتعلق بأدب ادجار آلان بو انظر الفصل الخاص به في كتابنا : مع القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

مما يتعارض والتقاليد الاسكتلندية ، وكانت النتيجة طرده من بيت كفيله .

وبسبب قصوره جوعا وعدم وجود مأوى له سجل اسمه في الجيش ، وعندما تم تجنيده أخذ يبحث برسائل تفيض بالذلة الى آلان متوسلا الا ينبغيه بينما كان آلان يكتب تعليقات ساخرة على هذه الرسائل ثم يلقيها في درج مكتبه دون الرد عليها . وعندما صدمته أنباء وفاة فاني - التي كانت بمثابة أمه الثانية - فان ادجار ورط نفسه في محاكمة عسكرية بتهمة الإهمال ، ثم هجر الجيش وأصبح متشردا بلا مورد مالي . فاذا وضعنا في الاعتبار نسبة الوفيات العالية في بداية القرن التاسع عشر في أمريكا ، فان بقاءه على قيد الحياة يثير دهشتنا ، فلا أحد يعرف كيف استطاع أن يظل حيا في مثل هذه الظروف السيئة . ولا أحد يعرف شيئا عن حياته خلال السنوات الثلاث التي تلت ذلك . وعندما طفا على سطح الحياة مرة أخرى كان ذلك بسبب عثوره على أم ثالثة هي التي انقذته من الضياع ، تلك الأم كانت عمته ماريا كلم التي أصبحت أهم شخصية في حياته . وضمانا لاستمرار خدماتها تزوج ابنتها فرجينيا البالغة من العمر ١٣ عاما .

ومن حسن الحظ فان صغر عمر فرجينيا لم يكن مشكلة لأن ادجار آلان بو لم يهتم كثيرا بالعلاقات الزوجية ، اذ كان يفضل اعتبار النساء ارواحا بلا أجساد . وكانت مدى - وهو اسم التذليل لعمته - تكذب في سبيل ثلاثهم ، وتقوم بالأعمال المنزلية المتواضعة وهم ينتقلون من ريتشموند الى فيلادلفيا ثم الى نيويورك . وكانوا في هذه الأثناء يعيشون في أكواخ وحظائر . ويقتصر طعامهم لمدة اسابيع على الخبز والعسل الأسود . وكانت

مواهب مدى في التسول تنقذهم عندما كان يتعثر دخل بو من الصحافة التي اتخذها مهنة له .

وكانت مدى تقتفي أثره في الطرقات لتمنعه من الانغماس في تعاطي الخمر ، ومن حين لآخر كان يروغ منها ليعود فيظهر بعد أيام متسخا موحلا ، وهو يقسم انه لن يتذوق قطرة منها بعد اليوم . وتعهده مدى حتى تتحسن حالته الصحية .

وعندما أصيبت زوجته الصغيرة بالسبل في ربيعها التاسع عشر أضيف دافع جديد الى احتسائه الخمر حتى فقدان الوعي . وكان ادجار آلان بو يرقب انحلالها بالأم وعدم تصديق مصرها حتى النهاية تقريبا انها لا تعاني الا من تمزق أحد شرايينها أثناء غنائها . وبعد عامين من وفاتها استطاع - وللمرة الأخيرة - ان يفلت هائما مرتديا اسمالا يبدو انه جمعها من حفرة للقمامة .

وقبل ان تستطيع مدى اللحاق به كان قد أصيب بالتسمم الكحولي . والسؤال المحير هو لماذا كان ادجار آلان بو على هذه الدرجة الفظيعة من الفقر ؟

ذلك انه في عام ١٨٤٧ - عندما ماتت فرجينيا في الرابعة والعشرين من عمرها - كان ادجار آلان بو أشهر نقاد الأدب وأكثرهم هيبة وبأسا في الولايات المتحدة الأمريكية . وكانت قصيدته الشهيرة « الغراب » قد قلدها مئات من الشعراء في قصائدهم كما كانت قصصه التي كتبها بداية لما عرف فيما بعد بالقصة البوليسية ، وكانت نموذجا لقصص شارلوك هولمز فيما بعد . كما كانت روائعه من قصص الرعب قد ترجمت الى اللغتين الفرنسية والروسية وألهمت الكثيرين الذين كان من بينهم الشاعر الفرنسي شارل بودلير الذي جمع كل ما كتبه ادجار

آلان بو باعجاب شديد . وبالإضافة الى كل ذلك فقد كان صحافيا ناجحا جدا لا يبارى في اختلاق الفضائح . وكان ظهور مقالة واحدة بأسلوبه القاطع الحاد كافيا لنفاذ الأعداد الكاملة لاية نشرة دورية ، فقد كان هذا العصر هو العصر الذهبي للمطبوعات الدورية .

يعزو البعض فقر ادجار آلان بو الى انه كان يفتقد موهبة رجل الأعمال ، فقد كان يؤمن بأن الفن موهبة مقدسة تسمو على الكدح في سبيل المال مما جعله فريسة سهلة للمحررين الجشعين . ومن سوء الحظ ان وكلاء الأعمال المحترفين لم يكن لهم وجود اثناء حياة ادجار آلان بو ، لكنهم بعد عشرات السنين من وفاته أصبحوا جزءا من الحياة الأدبية الأمريكية ، وربما لو اتيح لادجار آلان بو الاستعانة بأحد هؤلاء الوكلاء لأصبح غنيا ، ولأبدع روائع افتقدتها الحياة الأدبية .

لكن البعض الآخر يثيرون الرأي القائل بأنه ربما لو لم يتعرض ادجار آلان بو للجوع والتشرد والأجر الضئيل لافتقد الالهام لكتابة قصصه المثيرة ، لأن فنه لم يكن الا تسجيلا وانكاسا لحرمانه المبكر .

وكتاب سلفرمان يتابع بذلك الأثر المدمر لوفاة أمه في معظم ما كتب ، كما ان رفض جون آلان - ذلك الوالد البديل - لادجار آلان بو وتركه يواجه العالم وحيدا بلا سند لم يكن أقل أثرا في قصصه من موت أمه في طفولته المبكرة ، وان كان أكثر خفاء .

الشرق الأوسط ، لندن ، ٣١ أغسطس ١٩٩٢

سائل بروسـت ومصادره الروائية

نشرت دار هارپر كولنز Harper Collins عام (١٩٩٢) ترجمة الجزء الثالث من رسائل الكاتب الفرنسى مارسيل بروسـت المولود عام ١٨٧١ والمتوفى عام ١٩٢٢ عن واحد وخمسين عاما . قام بالترجمة الى الانجليزية Terence Kilmatrin تيرينس كيلماترين واشرف على نشره فيليب كولب Philip Kolb . وهذه المختارات من أصل طبعة فرنسية تقع فى ستة أجزاء من الرسائل التى وصلت أجزاءها - فى الأصل الفرنسى - حتى الآن ستة عشر مجلدا .

وكان بروسـت قد اندمج فى شبابه بالمجتمع الباريسى اندماجا شديدا ، الا أنه ما لبث أن انسحب منه عام ١٩٠٧ أى وهو فى أوج رجولته عندما كان فى الخامسة والثلاثين من عمره ، وسجن نفسه فى غرفة مغلقة يكتب رائعته « البحث عن الزمن المفقود » التى ترجمت الى الانجليزية فى سبعة أجزاء . وهى عمل غنى بالمفاهيم النفسية والفلسفية والاجتماعية . ومحورها الربط بين الحقيقتين الخارجية والداخلية للانسان على نحو وجودهما فى الزمان والذاكرة ، وأن الفرد معزول والمجتمع زائف يسوده الادعاء . ويبلغ عدد كلمات رواية « البحث عن الزمن المفقود » مليون وربع مليون كلمة ، وتقع فى ثلاثة آلاف صفحة فى الترجمة الانجليزية .

في بداية الجزء الذي ترجم مؤخرا نجد بروسست قد بلغ الأربعين من عمره ، مريضا قد ألزمته أزمات الربو غرفته . وكان قبل ذلك بثلاث سنوات قادرا على الخروج طوال النهار في سيارة مغلقة ، لكنه بعد عام لم يستطع مواصلة هذا اللون من الخروج وإن كان ما يزال قادرا على الذهاب الى الشاطئ في الأمسيات فقط . ثم تطور الأمر بحيث أصبح في هذه المرحلة من الرسائل لا يستطيع الخروج الا ساعة او ساعتين كل بضعة أيام . وهو يصف في عام ١٩١٢ محاولاته اليومية العبيثة لاستنشاق الأبخرة لمساعدته على التنفس والتي تستمر سبع أو ثمانى ساعات في المرة الواحدة ، وأن وجبته الوحيدة التي يتناولها يوميا تكون في الساعة الخامسة صباحا .

لقد كان بروسست انسانا نشطا ذات يوم ، وقد أدى الخدمة العسكرية كجندي ، وكان ما يزال في الاحتياط ، ولكنه الآن يعتمد على أصدقائه مصرا أن يرووا له كل الحفلات التي لم يعد يستطيع حضورها . ونقرا في خطاباتهِ كلمات العرفان والمحبة للأدباء وللسيدات ذوات الألقاب النبيلة ممن شاركهم حياتهم ، فهو يستمتع بالأشياء الصغيرة كالأزهار والملابس واللفة ، ويكتب باستطراد عن تدرجات مشاعره . وقلما نعر على كلمة يثير فيها الشفقة على نفسه .

كارثتا المرض والحرب :

وتحدث كثير من رسائل بروسست عن مشاريع كتابه « البحث عن الزمن المفقود » ، وأنه في ذلك الوقت لم يكن يفكر إلا في كتابة جزأين منه ، نشر أولهما على حسابه الخاص ، كما تنبأ أن الجزء الثاني سيكون عملا جريئا يتجاوز الاحتشام . وقد

عرض عليه الناشر أن يشتري عمله ، لكنه أصر على تعاقد الأول
الذي يحتفظ فيه لنفسه برأس المال .

وعندما اندلعت الحرب العالمية الأولى في أغسطس
عام ١٩١٤ تغير كل شيء . ولما كان بروست يشعر بالذنب لأنه
مريض لا يستطيع المشاركة في الحرب فإنه بذل جهده لمواساة
الذين فقدوا أحبائهم . وفي إحدى رسائله يشير إلى أحد
أصدقائه الذين قتلوا في المعارك قائلا : ان الموتى يعيشون في
داخلنا لدرجة أن عدم استطاعتهم العثور عليهم في هذه الأرض
يبدو لي أمرا لا معنى له ، وأجد نفسي في حالة جنون .

ولقد دمرت الحرب صناعة النشر ، وألقت بكل مشاريع
كتب بروست في مهب الريح . لكن بروست العليل عاد في صبر
إلى مكتبه وإلى ذكرياته ، يستعيد ما ويتوسع فيها ويؤلف بينها
حتى نمت الرواية وأصبحت في ثمانية أجزاء . وكان ذلك انجازا
رائعا ، ما كان يمكن أن يتم لولا تألف مجموعة من الكوارث ابتداء
من المرض : تلك الكارثة الشخصية ، حتى الحرب : تلك الكارثة
الجماعية - حتى أن ناشره علق على ذلك قائلا : الحرب خير وبركة
مقنعة .

ولعل أهم ما يثير اهتمام معظم القراء في الجزء الذي صدر
أخيرا من رسائل بروست هو وصفه لما يريد انجازه في
روايته ، لاسيما طموحه في أن يجد الكلمات التي تعبر عن العمليات
الغريبة اللاإرادية للذاكرة . وهو يكتب في عام ١٩١٣ أن الذاكرة
الإرادية العاقلة تعطينا صورة غير دقيقة للماضي لا تماثل
حقيقته ، تماما كما يرسم فنان رديء صورة للربيع . فنفضة من
عطر في خبايا النسيان تملؤنا بالنشوة فجأة ، كما أننا قد نتوهم

اننا ما عدنا نكن للموتى حبا لأننا لا نتذكرهم ، لكننا اذا لمحنا
قفازا قديما فاننا تنفجر في البكاء !

ولقد توفي تيرنس كيلماترين مترجم الرسائل منذ بضعة
شهور مضت وكان قد سبق أن قام بالترجمة الكاملة لرواية
بروست « البحث عن الزمن المفقود » ، وقامت دار بنجوين بنشر
الترجمة .

العلاج بالكتابة :

وقد نشرت صحيفة الصنداي تايمز في أحد ملاحقها عرضها
الرئيسي بقلم جون كاري John Carey عن ترجمة هذا الجزء
من الرسائل بعنوان « الكتابة ضد عقارب الساعة » . وجاء في
المقال ان معظم الرسائل موجه الى معارف بروست من الفنانين
وأفراد الطبقة الارستقراطية ممن تعرف عليهم أثناء فترة حياته
الاجتماعية والذين استلهم شخصياتهم في روايته . وهذا
ما يجعل رسائله فريدة من نوعها في الأدب الحديث .

ثم يستطرد جون كاري قائلا : لعله ما يثير اهتمام القراء
إكثر هو ما تكشف عنه هذه الرسائل من قلق مرضى كان يعاني
منه بروست بحيث يبدو ان كتابة روايته « البحث عن الزمن
المفقود » كانت لونا من ألوان العلاج . ويرى جون كاري أن المحور
الأساسي الذي تدور حوله هذه الرواية هو التعامل على الزمن
أو تجاوزه شاقا طريقه الى الأزلي الأبدى على نحو ما عبر في
رسائله . لكن بروست كان ما يزال واقعا في شراك الزمن بما في
ذلك من قلق ومفاجآت . ورغم أنه حذف تواريخ رسائله ، الا أنه
لم يستطع أن يتخلص مما يضمه المستقبل المجهول من توقعات
غير مؤكدة ، وهو يبدو في بعض الأحيان كأنه يتحدى هذا
المستقبل .

ويصف ليون دوديه Leon Daudet صديقه بروس
بأنه شخص هياپ يعتقد أن أدبه المفرط مع كل انسان
من شأنه أن يؤمنه ضد ما قد تضرر له الأيام ، بحيث يبدو تملقه
مضجرا وأحيانا مضحكا . فهو يخاطب الأميرة سوتزو
Soutzo التي كانت تؤجل اجراء عملية المصران الأعور .
مؤكدا لها ان المخدر من شأنه أن يشفى على بشرتها شحوبا
رائعا ، ومن ثم فانها اذا أجرت جراحتهما فستبدو بعد ذلك
للمعجبين بها مرما شفاقا ساميا .

ويلاحظ جون كارى أن بروس لا يأذن لانفعاله — اذا
وجد سيلا اليه — أن يفسد ما تتسم به وسائله من لباقة . وهو
أقرب ما يكون الى الانفعال حين يعرب عن استيائه اللاذع من
اصدقائه الرجال حين يتصور انهم عاملوه بغير احترام . فعندما
لا يفي الشاب البرت نحميا بموعده مسائي معه يؤنبه تانييا عنيفا
ويصفه بأنه شخص تافه ، وأن شخصيات بارزة مثل اناتول
فرانس توسلوا اليه أن يحضر حفلات عشائهم . لكن حتى هذه
السخرية اللاذعة تكون مبطنة بلباقة عذبة كأنما بروس — بالرغم
من غضبه الشديد — لا يرضيه تجاوزه حدود الأدب .

يعانى حساسية تعوقه عن الصداقة :

ويتضح من الرسائل ان أهم حادث سبب ألمه خلال
تلك السنوات هو عدم اخلاص سائقه وسكرتيه — من وجهة
نظره — ألفريد أجوستينيلى Alferd Agostinilli الذي
يصفه بروس في رسائله لأصدقائه بأنه ربما كان أعظم عقوبة
قابلها في حياته . ذلك ان أجوستينيلى كان يرغب في أن يصبح
طيارا ، مما دفعه الى الهرب من بروس المفتون به الى موناكو ،
وهذا تصرف دفع بروس بدوره الى استئجار شرطى خاص

التتبع سكرتيره واعادته اليه . ويعرض بروسست في خطابه الوحيد
«الباقى ان يدفع له ثمن طائرته ، لكنه يوم كتب هذا الخطاب
لقى أجوستينيلى حتفه وهو يقود طائرته عندما تحطمت به في
البحر في اول طلعة له فيها .

وبعد مصرع أجوستينيلى نشبت الحرب العالمية الأولى
وبسرعة مخيفة لقي العديد من الشباب المتصلين
ببروسست حتفهم في المعارك ، ومن بينهم برتراند دى فينيلو:
Bertrand de Fenelon الذى كانت له به علاقة حميمة
والذى أمده بنموذج النبيل المقعم بالحياة « سان لور
«Saint Loup» في روايته « البحث عن الزمن المفقود »
وفي خطابات بروسست في الشهور الأولى من الحرب تبدو بوضو
نغمة الأسمى والاحساس بالصدمة ، لكن هذا الأسمى معقد بسب
وعى بروسست أنه لم يعرف هؤلاء الموتى أبدا على حقيقتهم
ذلك أن احدى القضايا الأساسية في رواية « البحث عن الزه
المفقود » هو أننا نخترع الآخرين من محض خيالنا ، اما حقيقة
فتظل سرا لا نعرفه .

وينبه جون كارى الى أن بروسست كان قد بذل مجهودا لعد
سنوات يتجنب صحبة هؤلاء الأصدقاء الذين يبكى الآن رحليهم
وقد أمده مرضه الذى ألزمه بعنر شديد الاقناع لينتج
مجتمعة ، رغم أن اية اشارة الى ذلك كانت تثير سخط
العظيم ، لدرجة أنه اتهم روبرت دى مونتسكيو
Robert de Montesquion (ومنه استمد شخص
شارلوس Charlus في روايته) بالسادية الشيطانية لمج
أنه افترض أن بروسست قادر على القيام بزيارته .

وفي خطاب مـريـح غـريـب أرسـله بـروسـت الى دؤلف شـاب
ردا على رسـالة منه ، يعترف أنه يعانى من حساسية تعوقه عن
اقامة صداقة حقه ، فهو يقول : اننى عاجز عن الاستفادة من أى
شخص آخر غير نفسى . ثم يضيف قائلا انه لا يكون على حقيقته
الا اذا كان وحيدا ، مما يجعله لا يبذل جهدا لرؤية الناس .
وربما يساعدنا ذلك على فهم المحاملات الجوفاء فى الرسائل ،
وعلى حاجة بروسـت المزمـنة الى العزلة .

ويعتق جون كارى على ذلك قائلا انه لا سبيل للادعاء بان
الشخصية التى تقدمها هذه الرسائل شخصية جذابة ، وأن
هؤلاء الذين يعتبرون بروسـت مدعيا وعاجزا سيجدون الكثير
مما يؤيد حكمهم . ومطالبته فى رسائله باظهار العواطف أو على
الأقل التعبير عنها - على نحو تعنيفه أندريه جيد لأنه لم يستهل
خطاباته بكلمتى « صديقى العزيز » - تبدو مطالبة مثيرة للراء .
ويقارن جون كارى بين رسائل بروسـت ورسائل معاصره الكاتب
الانجليزى دى اتش لورنس D.H. Lawrence فيقول ان رسائل
لورنس مليئة بالحيوية وروح المفامرة ، بينما رسائل بروسـت
كانما كتبها شخص متقدم فى العمر .

ونحن لا نعتز فى هذه الرسائل على شخصية بروسـت الذى
كان يعود من الحفلات ويثرثر مع مديرة منزله سيلبيست الباريت
Celeste Albaret وهو يعيش بخياله كل ما حدث ، ولا على
بروسـت الذى يثير الذكريات والعواطف .

ويختتم جون كارى عرضه قائلا : ان الرسائل تعطينا لمحة
من العالم العجيب للصلات الشخصية التى كان على بروسـت

أن يسحب نفسه بعيدا عنها حتى يستطيع أن يطارد في الحيات
ما أسماه والتر بنيامين Walter Benjamin «الطلب الملهي
للسعادة» .

بين العنف والدبلوماسية :

كما نشرت صحيفة الانديبندانت في أحد ملاحظاتها وبالتاريخ
نفسه عرضا بقلم كانديا ماك وليم Candia McWilliam
تقرر فيه ان هذا الجزء الثالث المترجم من رسائل بروسست يغطي
فترة خصبة من حياة الروائي ، لكنها كذلك مليئة بالوفيات .
الا أنه استطاع ان يملأ الفراغ الناتج عن ذلك بتلك المعجز-
العظمى : ان يجسد الخصائص اللاعقلية للمادة والحياة في
كلمات انسانية .

وترى كانديا ماك وليم ان حادثتي الموت العصيبتين في حياة
بروسست هما : وفاة امه وسائقه او مسكرتيره ألفريد أجوستينيلى .

ثم تقتبس كانديا ماكوليم قول بروسست « ان العمل الفني
رغم أنه يخرج منا الا أنه أفضل منا ، لهذا أجد أنه من الطبيعي
جدا ان أجاهد في سبيله تماما كما يجاهد أب في سبيل طفله » .

وعندما بدأت كتابة هذه الرسائل كان بروسست قلما يخرج
من بيته ، وكانت محاولاته لنشر أعماله تتم دائما من خلال
وسطاء يدل مدى صبرهم على إيمانهم المطلق بكتابته ، مهما انطوى
سلوكه على ثورات .

وبعد ان عانى بروسست الكثير قرر أخيرا أن ينشر على حساب
الخاص ، وهو يبدأ خطابه الوحيد الى ناشره جراسسي
Grasset قائلا : لقد وقعنا العقد ، وعلى ان أدفع مزيد

ن النقود . وتقول كاتبة المقال ان بروس تكتب روايته لنصف ستة من الأشخاص ، ذكر بروس ان اندريه جيد Gide حلم . ويتضمن هذا الجزء من الرسائل رسالة اندريه جيد برقيقة التي يعتذر فيها عن رفضه نشر الرواية باعتباره مشرفا على دار للنشر يديرها الناشر الفرنسي الشهير جاستون جاليمار Gaston Gallimar ، وكان جيد قد تصفح المخطوط مؤكدا اعتقاده المسبق ان بروس شخص مدع ومن هواة الفن ، لكن صراحة جيد صرغان ما جعلته صديقا لبروس .

ولقد كان بروس معتزا بتدريب نفسه على سلوك دبلوماسية معينة ، وذلك بالقدرة على الصفع والتركيز على ما في صالح الأصدقاء . وهو لا يتخلى عن هذه الدبلوماسية الا عندما يعرى نفسه ليصبح عنيفا بسبب تقصيره في واجب الصداقة . مثال ذلك ما كتبه لأحد أصدقائه « انه لجميل منك جدا ان تكتب لى عن زواجك ، لكن كان الأجمل منه ان تدعوني الى حفل الزفاف » . وكتب الى صديق آخر يقول « انك لست صلب كالحجر . . أنت مصنوع من الماء ، ماء سائل لا نهاية لانسيابه . اعذرني اذا كنت أرغب في هجران شواطئ هذه المياه الى الأبد » .

والى جانب الصداقة ، كان هناك انشغاله بالفن . فهو يكتب خطابا الى جان كوكتو Cocteau يصف فيه افتتاح إحدى حفلات الباليه التى وضع موسيقاها ساتى Satie وأعد مسرحها بيكاسو . وفي تلك الفترة كان بروس يتبادل التعليقات اللاذعة مع مونتسكيو الذى كان نموذجا لنهاية عصر أو حقبة ، كما انه يعنف جان كوكتو العبقري السريع الانفعال ، ويصفه بأنه ذو مواهب رائعة لكنها عقيمة .

وترى كاندياك ماك وليم أن الذاكرة هي روح الفن عند بروسست . ولقد واصل بذل مجهود كبير لتكوين مستودع « زمنه الضائع » وهو يعترف قائلا : لقد كنت كالنملة المذؤوب فيما يختص بكل شيء يتعلق بكتابي . فهناك رسائل لصديقات عن الثياب ، ورسائل أخرى تنقضي الأزهار ومواسم ازدهارها ، واسئلة خاصة بوسائل علمية . كما كانت ذاكرته العاطفية مشحونة بالموسيقى . وكان قد اشترك فيما كان يسمى بالتليفون المسرحي theatrphone وهو عبارة عن أنبوبة تنقل التمثيليات من مسرح الأوبرا ومسارح أخرى في مقابل اشتراك قدره ستون فرنكا شهريا .

وتتلخص كانديا ماك وليم الى أن رسائل بروسست رسائل منعشة ، مترجمة ترجمة جميلة ، وذات هوامش وشروح دقيقة كل الدقة . وهي - على عكس كتابة كثير من عظماء الأدباء - تقدم شيئا أوسع وأعمق عن شبكة العلاقات الانسانية . وبروسست يؤمن بضرورة علم الافصح عن موضوع العمل الأدبي ، ويمكن للقارئ أن يلاحظ أنه يحقق ذلك في هذه الرسائل التي كتبها على نفس الورق الذي كان يجعل منه لفائف يوقد بها مسحوق الأبخرة لمعالجته من داء الربو المصاب به .



وهكذا نجد كيف يحتفل الغرب برسائل شخصياته البارزة : فاصحابها - وورثتهم من بعدهم - يهتمون أولا بالحفاظ عليها . ثم هي تجد طريقها فيما بعد الى النشر بل والترجمة ، لتساعد على لقاء مزيد من الضوء على الخلفية التي تعيش في الظل لتلك الشخصيات ، وربما يجد فيها البعض ما يعينهم على فهم المصادر

التي امتدت هؤلاء الأدباء بأعمالهم الفنية وشخصياتهم فيها على نحو ما مر بنا من ربط بين شخصيات في حياة بروسست وشخصيات في روايته « البحث عن الزمن المفقود » . أما بالنسبة لجمهور القراء العريض فربما يرضى فيهم نشر مثل هذه الرسائل ميلهم الى حب الاستطلاع وكشف خبايا الآخرين . ولعل هذا هو نفس ما يدفعنا في عالمنا العربي الى العزوف عن الاحتفاظ أصلا برصائلنا - ان كانت لها أية أهمية - فضلا عن ان يطلع عليها آخرون ، لأنها وجينا الآخر الذي نحرص ان يظل سرا ، ربما لأن المسافة بعيدة بينه وبين وجهنا الاجتماعي - أو التليفزيوني بتعبير العصر - الذي نحرص ان نلقى به الناس ويلقوننا به .

مجلة العربي ، يوليو ١٩٩٣

توني موريسون

وجيل جديد من الأدب الزنجي الأمريكي

فازت الروائية الأمريكية الزنجية توني موريسون بجائزة نوبل في الأدب لعام ١٩٩٣ . ويشير هذا الفوز في الزمن ثلاثة محاور هي من الأعم الى الأخص : الجائزة ، الأدب الأمريكي الزنجي الذي تم تتويجه بهذه الجائزة ، وأخيرا الفائزة بالجائزة توني موريسون .

الجائزة :

وجائزة نوبل نشأت بناء على وصية الفريد برنارد نوبل السويدي الجنسية (١٨٣٣ - ١٨٩٦) تكفيرا عن اختراعه الديناميت الذي در عليه ثروة طائلة لم يكن هناك وارث يستحقها لأنه لم يتزوج ، ولهذا ترك وصية يخصص بمقتضاها عائد ثرواته وأملكه لجوائز تغسم باسمه لأفضل من يقوم بإنجاز في فروع الفيزياء والكيمياء والطب والأدب والاحياء بين الشعوب ، كما استحدث بنك السويد عام ١٩٦٨ جائزة سادسة هي جائزة نوبل للعلوم الاقتصادية ثم منحها لأول مرة في العام التالي (١٩٦٩) .

وقد منحت جائزة نوبل للأدب منذ نشأتها عام ١٩٠١ حتى عام ١٩٩٣ ستا وثمانين مرة وحجبت سبع مرات بينها فترة الحرب العالمية الثانية حيث حجبت بين عامي ١٩٤٠ ، ١٩٤٣ . كما اعتذر عن علم قبولها ثلاثة هم : برناردشو الذي حصل

عليها عام ١٩٢٥ قائلا ان منحه الجائزة اشبه بطوق النجاة
لغريق وصل الى البر سالما ، وباسترناك الذي فاز بها ١٩٥٨
وذلك بسبب النقد الذي قبولت به روايته الفائزة « دكتور
زيفاجو » داخل الاتحاد السوفيتي ، وسارتر الذي منحت له
عام ١٩٦٤ .

وقد فاز بجائزة نوبل نلاداب خلال الثلاثة والتسعين عاما
اثنان فقط من آسيا هما : طاغور (الهند) عام ١٩١٣ ، وكاواباتا
(اليابان) عام ١٩٦٨ . ومن افريقيا ثلاثة هي : وولي شوينكا
النيجري عام ١٩٨٦ ، ونجيب محفوظ عام ١٩٨٨ ، ونادين
جوردنير من جنوب افريقيا علم ١٩٩١ . أما توني موريسون فهي
عاشر أمريكي وثامن امرأة واول كاتب أو كاتبة زنجية أمريكية
تفوز بالجائزة .

الزنج والادب الأمريكي :

وللزنج علاقة طويلة ومتطورة بتاريخ الأدب الأمريكي .
فالادباء الأمريكيون البيض اتخذ معظمهم مواقف متعاطفة مع
الزنج . فنجد شاعرا مثل جون جرينليف هويتيار
John Greenleaf Whittier (١٨٠٧ - ١٨٩٢) يبرز كأهم
شعراء الحملة على الرق ، ويبدى قوة خارقة على تكريس قرابة
ثلاثين عاما من حياته لحملات الإصلاح . وعندما أصدر الرئيس
ابراهيم لنكولن اعلان تحرير العبيد عام ١٨٦٣ ابان الحرب الاهلية
التي استمرت من اعوام ١٨٦١ - ١٨٦٥ ، شعر هويتيار ان قضيته
قد انتصرت واحتفل بالنصر في عبارات تضاهي الاعلان قوة في
قصيدته « لوسي ديو » . (ليون هوارد ، الأدب في التراث
الأمريكي ، ترجمة محمد يس العيوطي ، مطبعة المعرفة ، القاهرة .
١٩٥٩ ، ص ١٧١) .

كما نجد كاتبة مثل هاريت بيتشر ستو (١٨١١ - ١٨٩٦) تنفق معظم أرباحها من روايتها « كوخ العم توم » التي نشرت عام ١٨٥٢ على شراء العبيد واطلاق سراحهم ، وانضمام المناوذين والملاجئ لهم . وكان السبب المباشر الذي دفعها الى كتابة هذه الرواية أنها رأت في صباح يوم من أيام الأحد عام ١٨٥١ رجلاً من البيض يأمر عماله بجلد عجوز أسود اشتعل رأسه شيباً وظل العمال يجلدون حتى فاضت روحه وهو يبتهل الى الله ؛ يفزع لجلاده . ولقد كان لروايتها من التأثير حتى ان ابراهام لنكولن قال باسمها وهو يصفها لأول مرة : أهذه أنت أبتة السيدة الصغيرة التي سببت كل هذه الحرب الكبيرة (بيتشر ستو ، كوخ العم توم ، ج ١ ، ترجمة حسين محمد القبانى ، سلسلة الألف كتاب رقم ٢٦٣ ، مطبعة أطلس ، القاهرة د٠ ، المقدمة صفحات ٨ ، ٩) .

وفي رواية مثل رواية مفامرات « هاكلبرى فن » لما را توين (١٨٣٥ - ١٩١٠) نرى السخرية اللاذعة من مشكلة العبودية التي لا يزال يرصف في أغلالها السود في أمريكا رغم اعلان الفارق ، ولقد استطاع بطل الرواية هاكلبرى أن يحرر جيم الزنج من شرور العبودية المباشرة ، غير أنه لم يستطع أن يحرره من لعنة لونه الأسود .

كذلك فإن جاكسون الزنجى بطل رواية « طريق الحرية » لهوارد فاست يختاره أبناء جنسه لتمثيلهم في الكونجرس بعد الحرب الأهلية ، ورغم جهله بالقراءة فقد طالب بحقوق النساء وتحريرهم تحريراً واقعياً ، وكان الرد على ذلك هو ارسام جماعة كوكاوس كلان الارهابية العنصرية لاغتياله .

ومن الكتاب البيض المتعاطفين مع الزنوج نذكر أيضاً الكاتب المسرحى يوجين أونيل (١٨٨٨ - ١٩٥٣) في مسرحيته

« الامبراطور جونز » (١٩٢٠) ، وشيروود أندرسون (١٨٧٦ - ١٩٤٨) في روايته « الضحك القاتم » (١٩٢٥) .

ولقد أدت الحرية النسبية التي حصل عليها السود في أمريكا الى بروز أدباء - ثم أدبيات - من بينهم على سبيل المثال هال اليسون في قصته « ديوك » وهو فتى زنجي من حارلم لا يتعدى الخامسة من عمره ، احتترف الجريمة وهو في سن مبكرة ، لأنه يعرف أنه لابد أن تكون رجلا أبيض حتى تحصل على ما تريد . فالأطفال البيض يحصلون على كل شيء ، والرجال البيض يشرفون على كل شيء ، انهم يملكون العالم . (مازن الحسيني ، أنت أسود وقصص أخرى ، دار النديم ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، المقدمة ص ١٠) .

أما ريتشارد رايت (١٩٠٨ - ١٩٦٠) فلعن أبرز رواياته « صبي أسود » التي نشرت عام ١٩٤٠ ، وسيرته الذاتية « ابن البلد » التي نشرت عام ١٩٤٥ ، الى جانب روايات أخرى مثل « أبناء العم توم » ومجموعات قصصية كلها تتناول قضية الزواج الأمريكيان وبؤسهم ودفعهم للجريمة بسبب وضعهم الأدنى حتى أن البيض - كما ذكر في سيرته الذاتية - يلهون بهم ، فقد بغضه سادته الذين كان يعمل عندهم في زميل أسود وظلوا يغفرون أخطأها بالآخر الى أن دفعوهما الى المصارعة نظير أجر خمسة دولارات ، بعد أن تحلق حولهما السادة البيض كما يتحلقون حول صراع الديكة . وإذا كانت السيرة الذاتية لريتشارد رايت « تصور لنا غلاما قهر ظروف الحياة التي تحيط بالسود في أمريكا ، فإن الكتاب الثاني « صبي أسود » يصور لنا غلاما قهرته هذه الظروف » . (طه حسين ، ريتشارد رايت ، مجلة الكاتب المصري ، السنة ٣ ، مجلد ٧ ، عدد ٢٥ ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٤٧ ، ص ١٢) .

كذلك تعتبر رواية « الرجل الخفى » التى نشرها عام ١٩٥٢ الكاتب الزنجي المعاصر رالف اليسون (١٩١٤) أبرز رواياته ، وهو يقصد من عنوان روايته الزنجي الأمريكى الذى يريد أن يعيش وأن يشعر المجتمع بوجوده لكن المجتمع يتجاهله ، فهو اذن رجل خفى . وبطله يعلن ذلك صراحة : « اننى خفى ، اجل خفى لأن الناس يرفضون رؤيتى . وان كونى خفيا لا يتعلق بأى حادث كيميائى ، ربما تظن انه قد حدث شيء لبشرتى . فهذا الخفاء الذى اتحدث عنه ينتج عن غراية تكوين أعين من اتصل بهم من الناس » . ويصف اليسون كيف انتقم بطله من هذا المجتمع الذى يعتمد عدم رؤيته ، وكيف سرق وضرب وحطم حتى يحس الناس بوجوده . لكنهم ابوا أن يشعروا . (أنت أسود ، المقدمة ، ص ١٤ ، ١٥) .

وهناك صف طويل من الكتاب الأمريكيين الزنوج منهم الشاعر لانجستون هيوز (١٩٠٢ - ١٩٦٧) الذى قص علينا مأساة جنسه فى قصة حياته « البحر الضخم » ، وصاحب مسرحية « هملاتو » وهو تعبير أمريكى يشبه كلمة « المولد » عندما بتشديد وفتح اللام . وجيمس بولدوين (١٩٢٤) صاحب رواية « احكها فوق الجبل » « ١٩٥٣ » و « قل لى كم من الوقت مضى على ذهاب القطار » ، و « مذكرات ابن البلد » اشارة الى رواية . استاذ ريتشارد رايت ، والمؤلفة المسرحية لورين هافسيبرى (١٩٣٠) صاحبة مسرحية « زبيبة فى الشمس » .

الفائز :

تلك مجرد نماذج سريعة من بين عدد كبير من الأدباء البيض الذين تعاطفوا مع قضية مواطنيهم السود وعدد أكبر من الأدباء

السود الذين جاء أدبهم احتجاجا على ما يعانیه ذوهم ، ويلاحظ انه حتى السبعينيات من هذا القرن كانت السيطرة للذكور - الى حد كبير - على الأدب الأمريكي الزنجي على نحو ما نقرأ عناوين روايات « ابن البلد » و « صبي أسود » و « الرجل الخفي » و « الرجل الطفل في الأرض الموعودة » . ثم تغيرت الأمور في السبعينيات والثمانينيات ، فرغم أن النصوص الأدبية التي كان ينشرها الأدباء السود كانت ماتزال تحمل آثار العنف والاهتمامات التاريخية إلا أن عناوينها أصبحت عناوين نسائية مثل رواية « البحث عن جنات أمهاتنا » التي نشرتها اليس ووكر (١٩٤٤) عام ١٩٨٣ ، ورواية « الفتاة السمراء » ، (الأحجار السمراء » لبولا مارشال ، ورواية سولا لتوني موريسون . وأصبحت كاتبات الأدب الزنجي الأمريكى هن : بولا مارشال ، واليس ووكر ونتوزاكي شانجي ومايا أنجيلو وجويس كارول أوتس وكلويه ووفورد التي كتبت باسم مستعار هو توني موريسون والمولودة في ١٨ فبراير ١٩٣١ بمدينة لورين بولاية أوهايو ، وهي مدينة تسكنها طبقة العمال على حافة بحيرة إري Erie ، لكنها لم تكن مجرد فتاة عادية ، فهي ليست غريبة عن الحياة الأكاديمية منذ ألفت محاضراتها بجامعة هوارد الخاصة بالسود في واشنطن . وهي تلقى الآن محاضراتها بجامعة برنستون .

ويبلغ عدد سكان لورين بولاية أوهايو ثلاثين ألف نسمة . كانوا فقراء أثناء حياة توني موريسون المبكرة ، وعمل هذه المدينة الذين كانوا يعملون في مصانع الصلب وأحواض السفن عانوا من كساد العشرينيات . وكان والدها يشتغل في ثلاثة أماكن مختلفة في نفس الوقت ليعول أسرته ، وهو أحد الذين هربوا من مناخ العبودية العنصرى في الجنوب الأمريكى ليستقر في لورين . وكان الانتماء الطبقي في تلك المدينة أكثر أهمية من الانتماء العرقي .

ولم تدرك تونى موريسون معاداة والدها للبيض الا في عمر السابعة عشر عندما تبعها سكير ابيض جثم اقتحم منزلها ، فتصدى له والدها ودفعه ليتدحرج على سلم البيت . في تلك اللحظة ودعت كلويه ووفورد او تونى موريسون مرحلة الطفولة .

ولقد مكنتها نشأتها من استيعاب التراث الزنجي في مجال الموسيقى والخرافات والأساطير والمناخ الثقافي لأسرتها ، فجدها كان عازف كمان ، وامها ترتل في جوقة الكنيسة وتفسر الأحلام . وتتناقل حكايات الأشباح والأرواح أمر شائع بين أفراد أسرتها ، بالإضافة الى قراءتها لعيون الأدب الانجليزى والفرنسى والرومى وهى ما تزال في سن المراهقة .

وفي مدرستها العليا - حيث يدرس البيض والسود معا - كانت تساعد أطفال المهاجرين الأوروبين على القراءة . ونتيجة لذلك فانها لم يقم اعتبارا لموضوع الفصل العنصرى ، لهذا كتبت روايتها « العين الأكثر زرقة The Bluest eye » ولهذا فانها تقول « لم يخامرني أبدا شعور بالنقص ، وكنت اعتقد اننى موضع اهتمام لأن والدى أشعرانى بذلك . وجدة والدى - التى كانت موضع ولاء الأسرة كلها - كانت أحلك النساء سوادا ، لكن كانت لها مكانة مرموقة عند الجميع ، لهذا لم اعرف ان اكتساب بشرة بيضاء ، يمكن أن يعطى اية ميزة الى أن التحقت بجامعة هوارد » .

وكانت واشنطن في عام ١٩٤٠ مدينة مليئة بالمدارس العليا التى كانت تتم فيها التفرقة بين الطلبة على أساس اللون ، ومع ذلك فان جامعة هوارد - بالرغم من انها جامعة للسود - كانت قليلة الاهتمام بالبحث في تاريخ السود وثقافتهم . وقد قوبل بالسخرية اقتراح تونى موريسون أن تقدم بحثا عن الشخصيات السوداء في مسرح شكسبير . وعندما أصبحت عضوا في كليتها من

واسط الخمسينيات حتى اواسط الستينيات لم يكن لها دور
نشط في حركة الحقوق المدنية الوليدة ، لكنها وجدت نفسها
تقوم بتدريس هؤلاء الذين أسسوا تلك الحركات .

وعندما أصبحت مطلقة ولها طفلان عملت عند أحد الناشرين
وفي الأمسيات عندما يستغرق طفلاها في النوم كانت تكتب روايتها
« العين الأكثر زرقة » (١٩٧٠) ، وهي تقول : ان الكتابة أضفت
على حياتي معنى لم يصفه شيء آخر . فالكتابة تجعل الأشياء
تتماسك معا . لقد كنت امرأة أعيش وحيدة مع طفلي ، لهذا
كتبت هذه الرواية لنفسى . ولما كنت أريد ان أخفى عن الناشر
الذى أعمل معه اننى سأنشر كتابا عند ناشر آخر فأننى لم أضع
صورتي على غلاف الكتاب ، كما غيّرت اسمى ، وهكذا ولدت
شخصيتى الجديدة .

وفي عام ١٩٧٤ ظهرت روايتها الثانية « سولا » التى
أصبحت بمثابة التعويضة بالنسبة للحركة النسائية ، ويدور
محورها حول العلاقة بين امرأتين . لكنها عندما نشرت روايتها
الثالثة « نشيد سليمان » (١٩٧٨) كان الرجال هم شخصياتها
القوية ، وكان ذلك تغيرا كبيرا في مسيرتها الروائية أدى الى
تعرضها لهجوم المناصرين للحركات النسائية الذين اعتقدوا انها
تخلت عنهم . وتطور الرواية حول « سليمان » العبد الزنجي
الميت الذى أعاده حبه للحياة وثقته في نفسه الى نوع ما من
الحياة .

ولم تعتبر تونى موريسون نفسها كاتبة الا عندما نشرت
« نشيد سليمان » . وقد شجعها ناشرها على المضي قدما في طريق
التأليف - وهي تعمل رئيسة تحرير في دار راندوم للنشر بالإضافة
الى عملها كمحاضرة جامعية - فنشرت « طفل القطران »
عام ١٩٨١ ، كما كتبت مسرحية واحدة هي مسرحية « إيميت

الحالة » عرضت لأول مرة عام ١٩٨٦ ، الى جانب مجموعة من المقالات بعنوان « النعب في الظلام » (١٩٩٢) .

وينشرها رواية « محبوبة » عام ١٩٨٧ حققت تونى موريسون أعظم نجاح لها واهلتها للفوز بجائزة بوليتزر في العام التالي لنشرها أى عام ١٩٨٨ . وتدور أحداث هذه الرواية عندما كان الرق سائدا في الولايات المتحدة الأمريكية . ومحورها الموضوع الاثير لدى تونى موريسون وهو — باختصار شديد — تصوير الصراع بين الزوج والبيض والزوجة ثلاثه أجيال : جيل الجدة التى تمثل الرابطة بين افريقيا وتجربة العبودية في الجنوب الأمريكى ، وجيل الأبناء الذين لا تعرف الجدة عنهم شيئا بعد ان بيعوا صفارا ولم يبق منهم الا ابن واحد ، وجيل الأحفاد الذى يضم أربعة اطفال أقدمت أمهم على ذبح طفلة منهم هى محبوبة لتشتري حرية الآخرين ، لكن الطفلة الذبيحة تبعت بشرا لتطارد ضمير امها . ويرفض الآخرون جريمة الأم فتعيش معزولة لا تتصل بأحد ولا يتصل بها أحد حتى تقبل احدى بناتها على تحطيم هذا الحاجز ، فيسعى الجميع الى خلاص الأم والثام سبلها أخيرا مع العالم . ولاشك أن عودة محبوبة الى الوجود امرأة رائعة جذابة اخاذة وهى تضمن التنكيل بالآخرين والثأر لنفسها ، ومعايشة شخصيات الرواية لهذا العالم المتنافيزيقى الذى تأتي منه محبوبة وتصفه لنا وتتغنى به قد أضفى على الرواية جوا أسطوريا .

وينعكس الأسلوب التراثى الزنجى في تعدد الأصوات بالرواية فضلا عن المونولوجات الداخلية الكاشفة ، واللهجة الانجليزية كما ينطقها زنوج امريكا ، ولغة حوارهم كما يتكلمونها . وهى لغة تعتمد نغماتها على الايقاع لتعبر لا عن مجتمع فقط بل عن ارث وتراث .

والشكل الروائي لا يبدأ بالتمرج الروائي المؤلف الذي يتسلسل في خط زمني مستقيم ، بل يبدأ من نهاية الحدث ، هو في « محبوبة » عبث شبيها أو روحها بأناث البيت وأهله ، واطاحته بكل شيء . وهكذا يتداخل عالم الواقع بعالم الفانتازيا ، كما تتداخل الحركة من الأمام مع الحركة الى الخلف ، وتعبّر عن ذلك اللغة التي يتداخل فيها الفعل الماضي والفعل الحاضر . (انظر المقدمة الإضافية التي كتبها الدكتور أمين العيوطي لترجمته لرواية « محبوبة » ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٩) .

والملاحظ أن توني موريسون صمدت روايتها بهذه الآية من الانجيل التي اقتبست منها عنوان روايتها « سادعو الذي ليس شعبي شعبي ، والتي ليست محبوبة محبوبة » ، وهي مقتبسة بدورها من رسالة بولس الرسول الى أهل رومية . وبولس هو أبرز من نشروا المسيحية في القرن الأول الميلادي من آسيا الصغرى حتى روما . وهذه الآية مقتبسة بدورها من سفر هوشع أحد أسفار التوراة ، وقد اقتبسها بولس الرسول ليقنع اليهود بأن المسيحية إنما جاءت لليهود وغير اليهود حيث كانوا يظنون أنها مثل اليهودية دين مفلق عليهم فقط . وتريد توني موريسون بإيرادها هذا التصدير أن تخاطب وجدان القارئ الأمريكي من خلال تراثه الديني مشيرة بذلك الى أن الولايات المتحدة الأمريكية وطن للسود كما أنها وطن للبيض الذين يجب أن يكفوا عن اعتبار أنفسهم السادة أصحاب البلاد وغيرهم عبدة .

ولما كانت رواية « محبوبة تدور حول ثلاثة أحداث يفصل بين كل منها خمسون أو ستون عاما ، فقد أصر الناشر على نشر الجزء الأول من هذه الرواية منفصلا تحت العنوان الذي كان مفترضا أن يكون للأجزاء الثلاثة ، لهذا استقل الجزآن الآخران

من الرواية كل منهما بعنوان مختلف • وكان عنوان الجزء الثاني
أو الاوسط « موسيقى الجاز » •

وتقع أحداث هذا الجزء في هارلم — حي الزوج في مدينة
نيويورك — وذلك في العشرينيات من هذا القرن ، وهناك راو
لا اسم له يحكي قصة جو وفيوليت تريس Violet Trace
وهما زوجان زنجيان في منتصف الخمسينيات من العمر ، والفتاة
اليتيمة دوركاس ذات الثمانية عشر ربيعا ، والتي يحبها جو جدا
عصبيا من هذا النوع الذي يجعله سعيدا وحزينًا •

لكن دوركاس تقع بدورها في حب شاب في مثل سنها ،
وبمزيج من الغضب واليأس يقتلها جو ، لكنها ترفض وهي
تحتضر أن تعترف بشخصية قاتلها •

ولما كانت فيوليت عصبية أيضا فهي تذهب الى الجنائز
وهي تحمل ساطور جزار للتمثيل بجثة دوركاس وهي تصيح
في الجثة ستسألة « الا تدافع عن رجلك ؟ » • لكن يحال
بينها وبين ذلك ، ويطردونها من الجنائز ، ويطلقون عليها لقب
فايولينت Voilent أى العنيفة بدلا من اسمها الحقيقي
فيوليت أى البنفسجة •

والحبكة الروائية تكشف عن وفاق خرافي حزين بين جو
وفيوليت على جثة دوركاس ، ولما كان جو لم يقدم للمحاكمة
عن جريمة القتل التي ارتكبها لأن الضحية لم تعترف به
فانه يستطيع مواصلة دوره الروائي ، بينما تستولى دوركاس
على حياة فيوليت ، لهذا تتعلم فيوليت الرقصات التي كانه
ترقصها دوركاس • كما كانت تضع صورتها فوق رف المدف
حيث تستطيع هي وجو أن يقفا على اطراف أصابع اقدامهم
فوق مشمع أرضية حجرة الصالون ليحدثا فيما يبدو لهما
الشيء الحي الوحيد في البيت •

وهكذا نلاحظ أن من أبرز التيمات الملحة في العالم الروائي لتوني موريسون هو أن الأموات لا يفارقون الأحياء ، بل هم على صلة بهم من نوع ما . وتلك إحدى سماتها الروائية المستملة بلاشك من تراثها الأفريقي .

أما الجزء الثالث من هذه الثلاثية فتقع أحداثه في السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن ، وقد اكتملت صورته في ذهن مؤلفته توني موريسون . وهو يبدأ بحرب فيتنام ، لكنه سيبدور حول الحب ودوره في تشكيل التجارب .



وقد أتاح عمل توني موريسون كمحررة في دار راندوم نشر العديد من الروايات الزنجية الأمريكية لكتاب مثل انجيلا ديفيز ، توني كيد بامبارا ، هنري ديماس ، جيل جونز بصفتهم وصفتهم « زنجيا يتحدثون إلى زنج » .

والمعروف أن توني موريسون قد سبق أن أغدقت عليها الجوائز والمكافآت ، وكرسي الأستاذية بجامعة برنستون ، وأجور سخية جدا عن أحاديثها ، كما فازت بجوائز مديح متتالية من كل الأوساط الأكاديمية والأوساط الصحفية . وأخيرا ها هي ذي تفوز بجائزة نوبل للآداب هذا العام (١٩٩٣) ، تتويجا لمسيرة الأديب الزنجي الأمريكي ، وتقديرا لمجهودات توني موريسون الإبداعية التي تفوض في أعماق اللغة - على حد ما جاء في تقرير لجنة الجائزة - تلك اللغة التي تطمح إلى تحريرها من قيود العنصرية .

أغسطس ١٩٩٣

مؤلفات يوسف الشاروني

(١) قصص قصيرة :

- العشاق الخمسة ، طبعة أولى ، الكتاب الذهبي ، روزاليوسف ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، طبعة ثانية ، الكتاب الماسي • الدار القومية ، ١٩٦١ • طبعة ثالثة ، مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ •
- رسالة الى امرأة ، الكتاب الذهبي ، روزاليوسف ، القاهرة ، ١٩٦٠ •
- الزحام ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ •
- حلاوة الروح ، كتاب اليوم ، دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٧١ •
- مطاردة منتصف الليل ، سلسلة اقروا ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣ •
- آخر المنقود ، كتاب اليوم ، دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٧٤ •
- الأم والوحش ، ١٩٨٢ •
- قصص من التراث العماني ، توزيع مجان (سلطنة عمان) ، ١٩٨٧ •

- الكراسى الموسيقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
« قصص عربية » ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
- المختارات رياض الرئيس ، لندن ، ١٩٩١ .
- المجموعات القصصية الكاملة ، ج ١ ، ج ٢ ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ و ١٩٩٤ .

(ب) نثر غنائى :

- المساء الأخير ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ . ط ٢ ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ .

(ج) دراسات :

- دراسات أدبية ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- دراسات فى الأدب العربى المعاصر ، مؤسسة التأليف
والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- دراسات فى الحب ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
- ويتناول مؤلفات التراث العربى فى موضوع الحب
والصدقة ، وقد أعيد نشره بعنوان « الحب والصدقة
فى التراث العربى والدراسات المعاصرة » ، دار المعارف ،
القاهرة ، ١٩٧٦ . ط ٢ ، ١٩٨٢ . ط ٣ ، ١٩٩٢ .
- دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو ،
القاهرة ، ١٩٦٧ .
- اللامعقول فى الأدب المعاصر ، المكتبة الثقافية ، مؤسسة
التأليف والنشر ، ١٩٦٩ .

- الرواية المصرية المعاصرة ، كتاب الهلال ، دار الهلال ،
القاهرة ، ١٩٧٣ .
- القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ، كتاب الهلال ، دار
الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- نماذج من الرواية المصرية ، « مشروع المكتبة العربية » ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- القصة والمجتمع « سلسلة كتابك » دار المعارف ،
القاهرة ، ١٩٧٩ .
- شكوى انوظف الفصيح ، كتاب الهلال ، دار الهلال ،
القاهرة ، ١٩٨٠ .
- الروائيون الثلاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ، ١٩٨٠ .
- رحلة مع القراءة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ، ١٩٨٢ .
- مع القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ، ١٩٨٥ .
- مع القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ، ١٩٨٦ .
- سندباد في عمان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ، ١٩٨٦ .
- مع الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ، ١٩٩٤ .
- في الأدب العمانى الحديث ، رياض الريس ، لندن ، المملكة
المتحدة ، ١٩٩٠ .

— مع الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ، ١٩٩٤ .

— القصة تطورا وتمردا ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،
القاهرة ، ١٩٩٥ .

— مع التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ، ١٩٩٦ .

(د) اعداد وتقديم :

— سبعون شمعة في حياة يحيى حقي ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، « مشروع المكتبة العربية » ١٩٧٥ .

— الليلة الثانية بعد الألف « مختارات من القصة النسائية
في مصر » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، « مشروع
المكتبة العربية » ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

— عشرون قصة حب ، دار أخبار اليوم (كتاب اليوم) ،
القاهرة ، ١٩٩٦ .

(هـ) ترجمات :

— أوديب الكاتب اللاتيني مينكا ، اعداد تدهيوز ،
« سلسلة المسرح العالي » وزارة الاعلام ،
الكويت ، ١٩٧٦ .

— الآلية ، صوفي تريديويل ، سلسلة المسرح العالي ، وزارة
الاعلام بالكويت ، ١٩٨٨ .

— جون بولدرستون ، ميدان باركلي ، سلسلة المسرح
العالي ، وزارة الاعلام بالكويت ، ١٩٩٠ .

(و) تحقيق :

— عجائب الهند لبرزك بن شهريار الرام هرمزى ، رياض
الريس للكتب والنشر ، لندن ، ١٩٩٠ .

(ز) مجموعات قصصية بلغات أجنبية :

بالانجليزية :

Blood Fued. trans Denys Johnson-Davies, Heinmann.
London,, 1983) PP. 137 — In Arab Authors (1984)

The American University in Cairo Press (1991)

The Five loves, General Egyption Book Organiza-
tion, Cairo, 1996.

الألمانية :

Nachrichten aus Aegypten. LCB, Editioneln, (Ber-
ne, Kunster Programm des Daad, 977).

كما ترجمت قصصه الى الفرنسية والأسبانية والهولندي-
والروسية واليونانية والصينية والسويدية والنرويجية .

صلو عنه :

— الخوف والشجاعة ، دراسات بأقلام مجموعة من النقاد
كتابات معاصرة ، القاهرة ، ١٩٧١ .

— يوسف الشارونى وعالمه القصصى ، د . نعيم عطيه
الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

— يوسف الشارونى مبدعا وناقدا ، اعداد وتقديم نبيه
فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٥

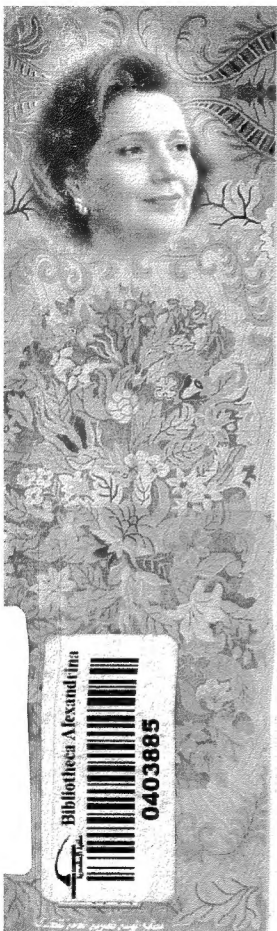
الفهرس

٣	كلمة
٥	توفيق الحكيم ودوره في الأدب العربي الحديث
١٩	كامل كيلاني ومكتبته الثلاثية
٣٢	أنور المعداوي وأدائه النفسي
٤٠	يوسف السباعي في رحلته الأدبية
٥٩	محمد عبد الحليم عبد الله وتطوره الروائي
٦٧	يحيى حقي فنان الصورة القصصية
٨٧	نجيب محفوظ في رحلته الأدبية
٩٩	أحمد السباعي قصصيا
١١٣	الضحك حتى الموت
١٤٢	د. زكي نجيب محمود وقصة نفس
١٧٥	د. يوسف مراد ومنهجه التكاملي
١٩٢	موازنة بين آراء الامام الغزالي والقديس أوغسطين
٢١٠	نظرية تولستوى في الفن
٢٣٣	أرسكين كالدويل وعذاب الابداع
٢٥١	رسائل برتراند رسل العاطفية
٢٥٦	قراءة جديدة لحياة ادجار آلان بو
٢٦٠	رسائل بروسنت ومصادره الروائية
٢٧١	توني موريسون وجيل جديد من الأدب الزنجي
٢٨٣	مؤلفات يوسف الشاروني

رقم الايداع ٢٧٦٤ / ١٩٩٤

الترقيم الدولي 9 — 01 3704 — 977 U.S.B.N.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
فرع الصحافة



لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق فى
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزانه بارادى

الثمن ٢٠٠ قرش